FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
14.VIII.1977 ● NR 33 (1497) ● ROK XXXII
CENA 5 ZŁ

ODZNACZENIE PRACOWNIKÓW KINEMATOGRAFII

Uchwałą Rady Państwa, z okazji tegorocznego Święta Odrodzenia, 157 pracowników kinematografii zostało odznaczonych orderami i krzyżami zasługi za wybitne osiągnięcia w pracy zawodowej i działalności społecznej. 27 lipca w pałacu w Wilanowie odbyła się uroczystość wręczenia odznaczeń. Dekoracji dokonał I zastępca ministra kultury i sztuki, Janusz Wilhelmi w obecności zastępcy kierownika Wydziału Kultury KC PZPR Józefa Trzcińskiego, prezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich Jerzego Kawalerowicza oraz przewodniczącego Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki Mariusza Dmochowskiego.

Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski został odznaczony reżyser **Zbigniew Bochenek** z Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi.

Krzyże Kawalerskie Orderu Odrodzenia Polski otrzymali: **Jan Burda,** kierownik kina w Niepołomicach pod Krakowem; **Karol Domański,** kierowca z Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie; **Bolesław Duchalski,** dyrektor do spraw technicznych Łódzkich Zakładów Wytwórczych Kopii Filmowych; **Stanisław Jabłoński,** pracownik Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For" w Łodzi; **Stanisław Jakubowski,** pracownik Łódzkich Zakładów Wytwórczych Kopii Filmowych; **Tadeusz Koczan,** zastępca dyrektora Okręgowego Przedsiębiorstwa Rozpowszechniania Filmów w Olsztynie; **Jan Kolarz,** kinooperator kina „Świt" w Nowej Hucie; **Kazimierz Mucha,** reżyser z Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi; **Józef Postępski,** pracownik Okręgowego Przedsiębiorstwa Rozpowszechniania Filmów w Gdańsku; **Katarzyna Sobol,** kierownik działu w Wytwórni Filmowej „Czołówka" w Warszawie; **Wacław Śliwiński,** pracownik Wytwórni Filmów Fabularnych nr 1 w Łodzi; **Ewald Ujma,** kinooperator kina „Kosmos" w Lublinie; **Wacław Wajser,** reżyser ze Studia Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej; **Kazimierz Wawrzyniak** (pośmiertnie), operator filmów fabularnych; **Maria Zarębska,** kierownik działu w Studiu Opracowań Filmów w Warszawie.

Złotymi Krzyżami Zasługi udekorowano 42 pracowników kinematografii z całej Polski; 84 osoby otrzymały Srebrne Krzyże Zasługi, a 15 – Brązowe Krzyże Zasługi.

FILMY

PALACE HOTEL

Zakończono zdjęcia do filmu „Palace Hotel" opartego na powieści Stanisława Dygata „Karnawał". Akcja toczy się w dwóch planach: współczesnym i retrospektywnym – powrotu do wydarzeń z okresu okupacji. Bohaterem jest reżyser filmowy przebywający na międzynarodowym festiwalu. „Palace Hotel" to pełnometrażowy debiut reżyserski znanej dokumentalistki Ewy Kruk. Operatorem jest Bronisław Baraniecki (także autor zdjęć telewizyjnego filmu Ewy Kruk „Koniec Babiego Lata"), scenografem Jerzy Groszang, a kierownikiem produkcji Jerzy Nitecki. Grają: Wojciech Pokora, Jan Zdrojewski, Maciej Damięcki, Zdzisław Wardejn, Leon Niemczyk, **Józef Pieracki (na fot.)** i Anna Milewska. Film powstaje w Zespole „Pryzmat".

Spotkanie z kinem irańskim

W drugiej połowie sierpnia odbędzie się w Warszawie pierwszy przegląd filmów irańskich, zorganizowany z okazji wizyty Szacha Iranu w Polsce. Będzie to okazja do zapoznania się z dorobkiem kinematografii mało jeszcze u nas znanej, ale od kilku lat odnoszącej coraz więcej artystycznych sukcesów. Coroczne międzynarodowe festiwale filmowe w Teheranie, w których nasza kinematografia bierze udział od 1972 r., zapoznały europejską krytykę z dorobkiem kilku zdolnych reżyserów, niektóre ich filmy zobaczymy na przeglądzie. W chwili gdy zamykamy ten numer, nie znane są jeszcze tytuły wszystkich filmów w programie przeglądu. Zobaczymy m.in. film „Ragbar" (Przednia straż) reż. Bahrama Bayzaia, który uzyskał nagrodę specjalną jury na pierwszym festiwalu teherańskim w 1972 r. Zapowiedziano także udział filmów: „Dashakol" reż. Massouda Kimyai'ego, „Khoroos" (Kogut) reż. Sh. Ghariba oraz „Bade Saba" (Wiatr znad Saby) i „Laterna magica".

PREMIERY

FILMOWCY RUMUŃSCY W WARSZAWIE

W końcu sierpnia odbędzie się w Warszawie, z okazji święta narodowego Rumunii, uroczysta premiera filmu „Na zgliszczach monarchii" reż. Gheorghe Dinicy. Jest to epicki obraz przedstawiający dzieje dwu dezerterów z armii austriackiej, którzy w ostatnim okresie I wojny światowej wędrują przez Bałkany do ojczyzny. Na tym tle reżyser przedstawia skomplikowaną sytuację społeczeństw zamieszkujących terytoria odzyskujące samodzielny byt państwowy po wiekach zależności od imperium Habsburgów.

Na premierę przyjedzie delegacja filmowców rumuńskich, w skład której wchodzą reż. Geo Saizescu i wybitny aktor Sebastian Papaiani. W tym samym czasie do repertuaru polskich kin wejdą dwa inne filmy rumuńskie: „Tędy wróg nie przejdzie" reż. Doru Nastase (rok 1944, walki oddziałów rumuńskich przeciw hitlerowskim okupantom) oraz „Za mostem" reż. Mircei Veroiu, film kostiumowy rozgrywający się w połowie XIX w.

POLONICA

„LEKCJĘ ANATOMII" I „DOM KOBIET" zrealizował Krzysztof Zanussi w RFN

Reżyser Krzysztof Zanussi zakończył w Hamburgu pracę nad realizacją filmu według własnego scenariusza „Lekcja anatomii" oraz spektaklu telewizyjnego, będącego inscenizacją „Domu kobiet" Zofii Nałkowskiej. Producentem obu była telewizja zachodnioniemiecka.

Pełnometrażowa „Lekcja anatomii", przeznaczona dla II programu zachodnioniemieckiej TV, łączy warstwę fabularną z elementami eseju naukowego o możliwościach przemocy wobec jednostki, jakie stwarza współczesna medycyna. Film osnuty jest wokół losów chilijskiego patrioty, który był torturowany po zamachu stanu, zdołał się wydostać z Chile i obecnie mieszka w Niemczech Zachodnich, kontynuując przerwane studia medyczne i nie rezygnując z działalności politycznej na rzecz przywrócenia w Chile rządów demokratycznych. W filmie biorą udział zawodowi aktorzy (główną rolę odtwarza Peter Bertram), profesorowie medycyny z uniwersytetów w Monachium i Würzburgu oraz chilijscy emigranci, wśród nich wybitny pisarz Antonio Scarmeta.

Telewizyjne przedstawienie „Domu kobiet" Zofii Nałkowskiej reżyserował Krzysztof Zanussi w teatrze TV Saary. Występują w nim wybitne aktorki teatralne, m.in. Lina Carstens, Brigitte Horney (znana również z filmów hollywoodzkich), Cordula Trantow. Zdjęcia zrealizował Witold Sobociński, muzykę napisał Wojciech Kilar. Spektakl został zarejestrowany na taśmie barwnej.

Jesienią Zanussi ma zamiar przystąpić w Polsce do realizacji filmu „Spirala", którego akcja rozgrywa się w czasie wspinaczki w górach, a także w szpitalu, bohater jest bowiem człowiekiem ciężko chorym. W roli głównej wystąpi prawdopodobnie Jan Nowicki.

Brigitte Horney, Eva Maria Meinecke, Lina Carstens, Edith Schultze-Westrum i Joanna Gorvin w „Domu kobiet" Fot. Telefilm Saar

LISTY DO REDAKCJI

„W Krużewnikach najlepiej"

W związku z recenzją red. Oskara Sobańskiego o filmie „Kochaj albo rzuć", jaka ukazała się w piśmie W. Panów z 3 lipca 1977, pragnę sprostować dwie rzeczy, które są zgoła nieprawdziwe i mogą wprowadzać w błąd.

1. *Nie jestem właścicielem stacji radiowej w Chicago jak to sugeruje red. Sobański. Jestem natomiast producentem i prezenterem Polskich Programów Radiowych i Telewizyjnych.*
2. *Gdyby redaktor Sobański sprawdził z twórcami filmu, na pewno dowiedziałby się, że Janek Pietrzak nie grał w filmie „mnie". Prototypem postaci jest zupełnie ktoś inny.*

Będę wdzięczny za umieszczenie tych wyjaśnień.

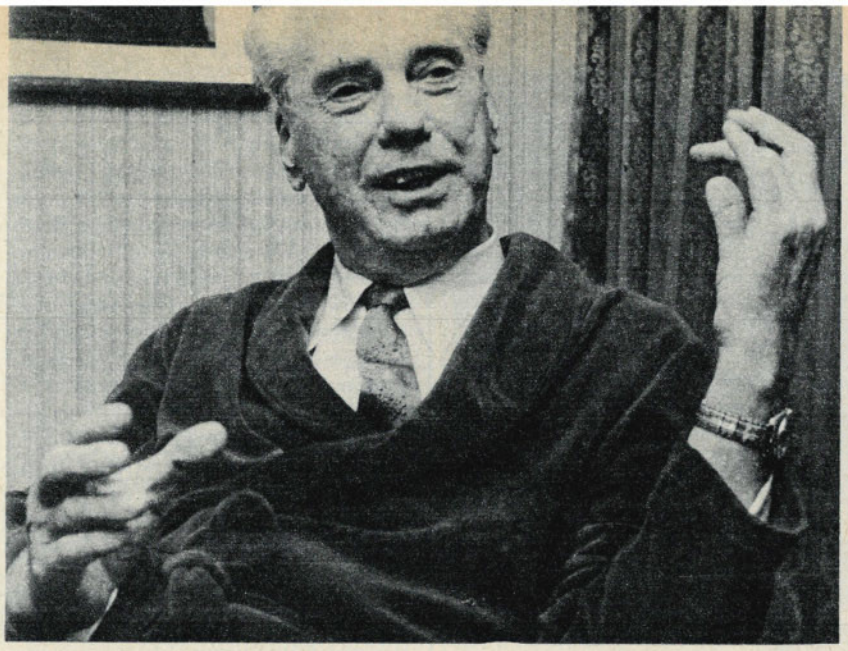
ROBERT LEWANDOWSKI
Le Van Enterprises, Inc.
Radio and Television Productions
Chicago, III.

KRÓTKI METRAŻ

JÓZEF GĘBSKI O HUMORZE

Reżyser Józef Gębski, który kilka miesięcy przebywał na praktyce u mistrzów francuskiego humoru Jean-Christopha Averty'ego, Jacques Tatiego i Pierre Etaix, kończy w WFD dwa filmy dokumentalne poświęcone roli humoru we współczesnej kulturze. Pretekstem do tych rozważań stała się wyprawa z kamerą na trzeci Międzynarodowy Festiwal Humoru i Satyry w bułgarskim mieście Gabrowie. Pierwszy film – „Hi-hi" – to próba pokazania różnorodnych form humoru i satyry – od komedii, rzeźb, przewrotnych fotografii po maski i kostiumy karnawałowe oraz wystawy kiczu. Głównym motywem drugiego filmu, zatytułowanego „Labirynt", są wypowiedzi satyryków i humorystów z krajów socjalistycznych, z Francji i Japonii. Zdjęcia są dziełem Ryszarda Wróblewskiego, dźwięk nagrał Spas Christow, a oba filmy montuje Alfreda Czarnecka.

Na okładce:
hinduska aktorka
SHABANA AZMI
gościła na moskiewskim festiwalu
(sprawozdanie na str. 6)
Fot. Jerzy Troszczyński



POGRANICZE RZECZYWISTOŚCI I FANTAZJI

Z „Filmem" rozmawia ARTUR LUNDKVIST

Szwed, pisarz, laureat Międzynarodowej Leninowskiej Nagrody Pokoju. Odwiedzał nasz kraj kilkakrotnie. W Polsce wydano m.in. jego powieści („Darunga", „Vindingeński walc"), opowiadania („Upadek Jerycha", „Konie nocy"), zbiór esejów („Fryz życia"), wspomnienia podróżnicze („Róża wiatrów"), poezje („Wiersze"). Mało znany jest fakt, że w bogatym dorobku Artura Lundkvista jest także kilka książek poświęconych filmowi.

● Kiedy zainteresował się Pan filmem?

– Bardzo dawno temu, zanim jeszcze rozpocząłem karierę literacką. Przez kilka lat wahałem się, czy zostać pisarzem, czy też raczej reżyserem filmowym. Próbowałem nawet swych sił jako współtwórca filmów eksperymentalnych. Te próby przekonały mnie, że powinienem być wierny literaturze. Jednakże pozostały zainteresowania filmem. Przez jakieś piętnaście lat pisywałem recenzje filmowe, później wydałem kilka książek o kinie. Pierwszą pozycją był tom esejów, z których część poświęciłem literaturze, a część – filmowi. Zdaniem krytyki, była to pierwsza publikacja w Szwecji, w której literaturę i film potraktowano jako równorzędne zjawiska artystyczne. W roku 1950 opublikowałem z Gerdem Ostenem książkę „Erotyzm i film". Wreszcie, jakieś dwanaście lat temu, napisałem monografię Buñuela.

● Dlaczego właśnie Buñuel?

– Zadecydowały osobiste zainteresowania. W latach trzydziestych bardzo interesowałem się surrealistami francuskimi. Czytałem ich dzieła, niektórych poznałem osobiście. Co prawda nigdy nie byłem ortodoksyjnym surrealistą, ale chyba pozostawałem pod ich wpływem. A ponieważ interesowałem się także filmem, więc musiałem zwrócić uwagę na Buñuela.

● Czy Buñuel jest Pańskim ulubionym reżyserem?

– Tak. Ale nie tylko on. Bardzo lubię Carlosa Saurę. A także Felliniego. Lubiłem Pasoliniego, ale jego ostatnie filmy mnie rozczarowały.

Zresztą nie ograniczam moich zainteresowań do kilku wybranych reżyserów. Od trzydziestu lat często podróżuję po świecie, w różnych krajach oglądam filmy. We Włoszech – włoskie, w Polsce – polskie. Czasem zdarzają się dziwne zbiegi okoliczności. Niedawno byłem w Senegalu, w Dakarze udało mi się zobaczyć „Nakarmić kruki" Saury.

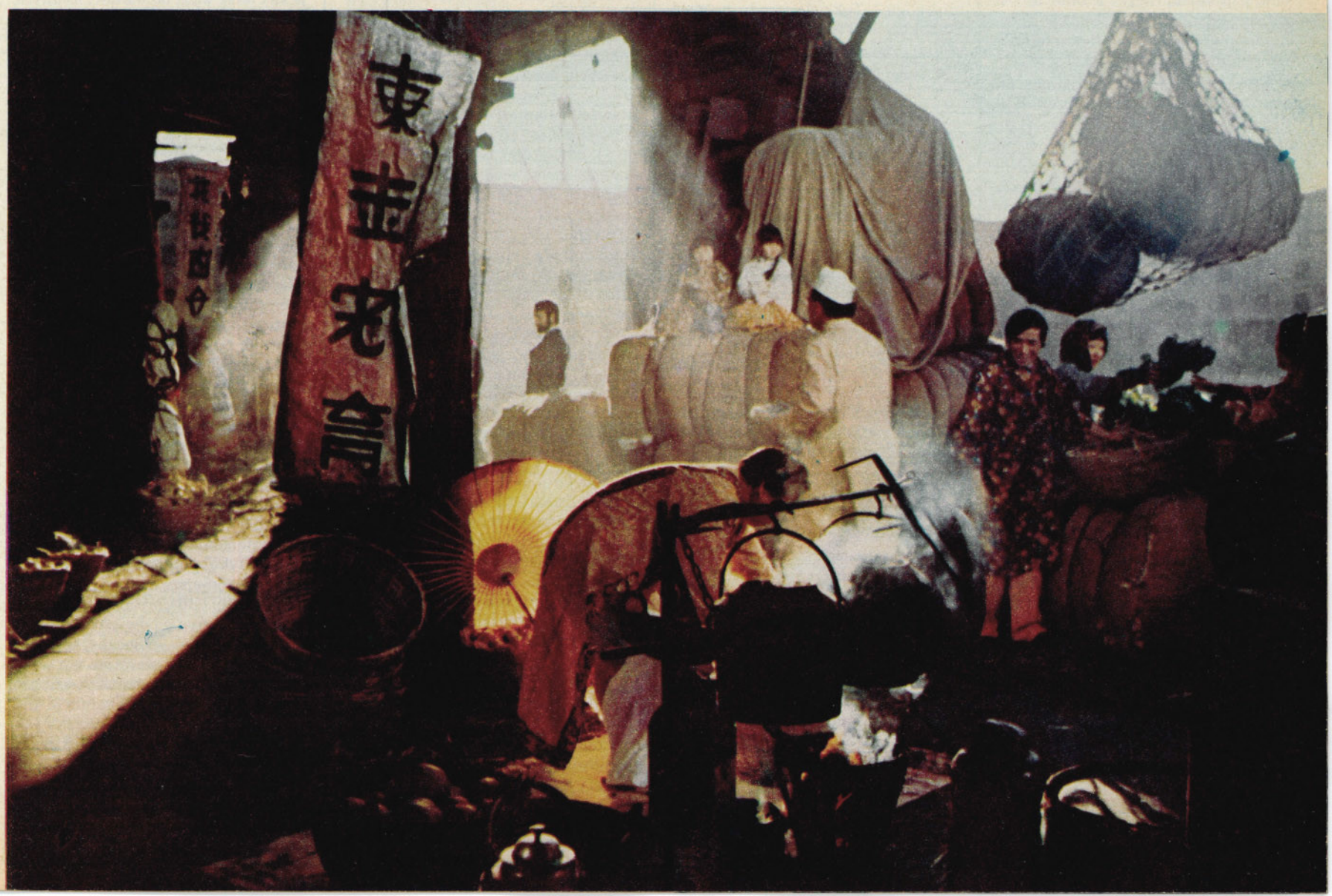
● Czy nigdy nie żałował Pan rezygnacji z filmu?

– Raczej nie. Zawód pisarza daje mi swobodę twórczą, której nie miałbym jako filmowiec. Reżyser zależny jest od ludzi, którzy finansują jego film; musi uwzględniać ich postulaty, w przeciwnym razie nie otrzyma pieniędzy. Pisarz nie ma takich zobowią-

ciąg dalszy na str. 4

Równowaga między akcją, obrazem i wyobraźnią

„Smuga cienia" Andrzeja Wajdy



Zabrakło wielkiej wizji

„Nakarmić kruki" Carlosa Saury

ciąg dalszy ze str. 3

zań. Praca pisarza ma charakter indywidualny. Wszystko, co robię, zależy od mojej pracowitości, mojego nastroju czy humoru. Natomiast reżyser pracuje z gromadą ludzi i w efekcie jest zależny od nich. Taka zależność byłaby nie do pogodzenia z moim temperamentem indywidualisty.

● Pańskie utwory były kilkakrotnie filmowane. Czy pisał Pan scenariusze do tych filmów?

– Nie. Początkowo proponowano mi współpracę, lecz odmawiałem. Nie chciałem wracać do utworów ukończonych przed kilku laty. Scenariusz pisał zawsze ktoś inny, może dlatego filmy mnie rozczarowały. Zdaje się, że najlepszy był pierwszy – „Dziewczyna handlarza koni" – zrealizowany w roku 1954 przez Egila Holmsena. Była to opowieść o dziewczynie, która po zajściu w ciążę nie chce wyjść za mąż za swego chłopca, ponieważ uważa go za nicponia. Pamiętam ten film dość dobrze, ponieważ odniósł sukces w Ameryce Łacińskiej. W Argentynie wytoczono mu nawet proces o obrazę moralności. Gdy w kilka lat później odwiedziłem Amerykę Południową, przekonałem się, że jestem tam dobrze znany. Nie jako szwedzki pisarz, lecz jako współautor filmu.

Potem adaptowano „Vindingeński walc"; niestety, był to film nieudany. Rozczarował mnie także trzeci film. Toteż postanowiłem być ostrożniejszy. W roku 1968 wydałem powieść historyczną, akcja toczy się w południowej Szwecji w XVII wieku; rzecz o wojnie domowej między zwolennikami orientacji szwedzkiej i duńskiej. Legenda o tamtych wydarzeniach przetrwała wśród ludu aż do naszego stulecia. Znam ją, pochodzę z tamtych rejonów. Wkrótce po opublikowaniu książki otrzymałem oferty od filmowców. Powiedziałem im: „Zgoda, ale pod jednym warunkiem. Zastrzegam sobie prawo kontroli nad wszystkimi rozwiązaniami inscenizacyjnymi". Filmowcy odpowiedzieli, że nie mogą się na to zgodzić, że jest to warunek bez precedensu w historii kinematografii. Odpowiedziałem: „Rozumiem was doskonale. Ale to znaczy, że filmu nie będzie". Tak zakończyły się moje kontakty zawodowe z kinematografią.

● Mimo to nadal interesuje się Pan filmem. Dlaczego?

– Między literaturą a filmem są różne związki i zależności. Krytycy i historycy literatury na ogół nie dostrzegają tych wpływów, ponieważ nie chodzą do kina. Tak się składa, że jestem członkiem Akademii Szwedzkiej, która zajmuje się problemami literatury i języka, która przyznaje Nagrody Nobla. O ile się nie mylę – poza mną nie ma w tym gronie nikogo, kto chodziłby do kina. Ilekroć zaczynam mówić o filmie, moi koledzy patrzą na mnie jak na nieszkodliwego dziwaka.

Jest to postawa typowa: znawcy literatury nie chodzą do kina, więc nikt nie bada związków między literaturą a filmem. Takie badania powinny być jednak prowadzone. Wyszłyby może na jaw ciekawe fakty. Jeśli o mnie chodzi, film bardzo często wywiera wpływ na moją twórczość.

● W jaki sposób?

– Zdarza się, że podczas oglądania jakiegoś filmu zwracam uwagę na krótką scenkę, trwającą zaledwie kilka sekund. Zapamiętuję ją, następnie wracam do niej, rozbudowuję, aż wreszcie z tej filmowej inspiracji powstaje wiersz czy opowiadanie. Trwa to długo i gotowy utwór nie przypomina pierwowzoru. W każdym razie mam nadzieję, że nikt nie dostrzega podobieństwa.

Może powinienem dodać, że moja metoda pracy przypomina nieco metodę Buñuela. Buñuel wychodzi od realistycznych sytuacji, przekształca je i wzbogaca, aż uzyskują wymiar nierzeczywisty, fantastyczny. Myślę, że moja wyobraźnia pracuje.

● Jest Pan zwolennikiem ścisłych związków między literaturą a filmem.

– Ależ nie! Po prostu dostrzegam pewne związki. To nie znaczy, że nie widzę różnic. Sądzę nawet, że są ważniejsze.

Na świecie powstają setki filmów opartych na utworach literackich. Dawno już zauważono pewną prawidłowość: adaptacje dobrych utworów literackich są często kiepskimi filmami. I odwrotnie: wybitne filmy powstają często w oparciu o kiepską literaturę. Wyjaśnienie proste: literatura i film to odrębne dyscypliny artystyczne, które operują odrębnymi środkami wyrazu. Realizatorzy filmowi często nie pamiętają o tym. Zbytnio ufają literaturze, zapominają o możliwościach kina.

Powinniśmy oddać literaturze, co literackie, a filmowi, co filmowe. Istotą filmu jest dramatyczna akcja, wyrażona nie przez dyskurs słowny, lecz przez obraz.

● Czy to jest Pańska recepta na dobry film?

– Niech pan jeszcze doda: osobowość reżysera. Wierzę w filmy, w których czuję piętno osobowości reżysera, jego indywidualne widzenie świata. Dlatego nie jestem entuzjastą kina amerykańskiego. Amerykanie doprowadzili do perfekcji sztukę opowiadania, potrafią z ogromnym rozmachem inscenizować sytuacje dramatyczne. Ale ten perfekcjonizm ma cechy produkcji taśmowej.

Lubię filmy, w których czuję równowagę między akcją, obrazem i wyobraźnią. Wiem, że zachowanie tej równowagi jest trudne; nawet najwięksi reżyserzy mogą mieć z tym kłopoty. Przykład: Wajda. Uważam go za jednego z najwybitniejszych reżyserów naszych czasów. Widziałem niedawno „Człowieka z marmuru". Jest to właśnie taki film, w którym akcja wyrażana jest przez dyskurs słowny. Może po prostu podczas projekcji nie nadążaliśmy z tłumaczeniem polskich dialogów; w każdym razie odnosiłem wrażenie, że w tym filmie za dużo się mówi. Z kolei „Ziemia obiecana" jest filmem olśniewającym, świadczącym o ogromnej wyobraźni plastycznej reżysera. Zarazem jest to jednak film, w którym – jak mi się zdaje – epika góruje nad dramaturgią. Reżyser maluje obraz pewnego świata, akcja schodzi na plan dalszy. Za to z dużą przyjemnością obejrzałem „Smugę cienia". Zapewne nie jest to najlepszy film Wajdy; jednakże metoda realizacji wydaje mi się skuteczniejsza. Wajda podporządkował swą wyobraźnię pewnej dramatycznej historii – i dzięki temu stworzył coś, co można nazwać „dobrym kinem".

Inny przykład: Fellini. Widziałem niedawno „Casanovę". Wspaniały film – może aż nazbyt wspaniały. Fellini jest dziś wirtuozem kina; wie, że potrafi zrobić film na każdy temat. „Casanova" i „Satyricon" są popisem przebogatej wyobraźni poetyckiej, jednakże akcja służy tylko za pretekst. Podziwiam „Casanovę", ale wydaje mi się, że np. „La Strada" była bardziej jednolita.

Odwrotny przykład: Saura. „Nakarmić kruki" to film wybitny, jedno z najbardziej wstrząsających dzieł o trudnym dzieciństwie. Saura wnika tam głęboko w problemy współczesnej rodziny hiszpańskiej. A jednak stawiam wyżej „Annę i wilki": Saura dochodzi tu stopniowo do wielkiej wizji artystycznej.

● Z Pańskich słów wynika, że ocenia Pan filmy w zależności od ich walorów artystycznych, poetyckich. Czy przywiązuje Pan także wagę do wartości ideowych, do problematyki?

– Nie jestem zwolennikiem łączenia sztuki i polityki. Oczywiście mam określone poglądy polityczno-społeczne, pozostają one niejako w tle tego wszystkiego, co robię i piszę. Jednakże moje przekonania są moją osobistą, prywatną sprawą. Staram się, by nie oddziaływały na twórczość.

Wracając do pańskiego pytania: nie lubię filmów, których główną ambicją jest rozwiązywanie problemów. Film powinien pokazać konkretne sytuacje i wydarzenia, powinien prezentować subiektywne wizje świata – bądź też portretować nasze codzienne życie. Natomiast nie powinien zajmować się problemami, bo to przerasta jego możliwości. Zachodzi tu pewna sprzeczność: film przemawia obrazami, problemy wymagają analizy pojęciowej. Ażeby rozwiązać tę sprzeczność, filmowcy opowiadają jakąś historię, stanowiącą egzemplifikację problemu. Troska o czytelność i typowość skłania ich do uproszczeń. Wynik jest niezbyt interesujący. Po cóż kręcić film, skoro artykuł publicystyczny pozwala na precyzyjniejszą analizę problemu?

Powtórzę: oddajmy literaturze co literackie Są znane powieści o problematyce moralnej, społecznej czy politycznej. Po prostu literatura ma w tej dziedzinie większe możliwości. Ale już teatr jest w gorszej sytuacji; nie może posługiwać się odautorską refleksją czy komentarzem, musi polegać wyłącznie na dialogu. Dlatego jest bardziej narażony na uproszczenia. Proszę zwrócić uwagę, że „problemowe" sztuki teatralne szybko się starzeją. Przykładem może być twór-

czość Ibsena. Pisał dramaty o aktualnych problemach społeczno-obyczajowych swej epoki. Zarazem był artystą o dużej wyobraźni, toteż w swych postaciach i sytuacjach szukał głębszych, symbolicznych znaczeń. Dziś zwietrzała owa zawartość problemowa, pozostała natomiast warstwa głębsza, symboliczno-metafizyczna.

● Twierdzi Pan, że sztuka i polityka z trudem znajdują wspólny mianownik. A przecież w ciągu ostatniego dziesięciolecia rozwinęła się w Europie i Ameryce sztuka, której główną ambicją jest podejmowanie problematyki politycznej.

– Jest to kierunek, który przeżywa już okres schyłkowy. Dziś sztuka coraz częściej poszukuje natchnienia nie w aktualnych wydarzeniach politycznych, lecz w wyobraźni. W każdym razie dotyczy to literatury. Pisarze kreują światy jak gdyby z pogranicza rzeczywistości i fantazji, będące syntezą świata prawdziwego i urojonego. Taką tendencję reprezentują we Francji Claude Simon i Michel Tournier, w Anglii Anthony Burgess, w Stanach Zjednoczonych John Gardner i Thomas Pynchon, w Ameryce Łacińskiej Gabriel Garcia-Marquez, Carlos Fuentes i wielu innych.

Ta szczególna metamorfoza zainteresowań i fascynacji nie ominęła Szwecji. Młodzi tak bardzo pasjonowali się polityką, że wreszcie musieli doznać rozczarowania. Dziś w literaturze szwedzkiej dominują dwie tendencje. Pisarze mający skłonności do realizmu zwracają się ku przeszłości, kreślą prawdziwy obraz życia w Szwecji za czasów naszych ojców i dziadków. Druga grupa – to właśnie pisarze, którzy polegają na wyobraźni i fantazji. Sam uprawiam ten typ literatury. Do tej grupy należy wielu wybitnych pisarzy szwedzkich młodszego pokolenia – Lars Gyllensten, Sven Delblanc, Kerstin Ekman czy Per Christian Jersild. Wydaje mi się, że ta druga tendencja ma przed sobą wielkie możliwości rozwojowe. Realizm jest dla pisarza bardzo użyteczny w momencie, gdy rozpoczyna pracę nad książką. Jednakże współczesna literatura pragnie odkrywać prawdy uniwersalne; znaczy to, że pisarz powinien myśleć i czuć tak, jak gdyby przebywał we wszystkich krajach świata jednocześnie. Winien mieć świadomość życia całego globu ziemskiego. Ażeby osiągnąć ten cel, trzeba w jakimś momencie oderwać się od dosłownego realizmu.

To, co tu powiedziałem, dotyczy w dużej mierze mojej pracy. Lubię podróżować. Od zakończenia II wojny światowej spędziłem przynajmniej dziesięć lat poza granicami Szwecji. Poznałem wiele krajów, wielu ludzi; poznałem różne obyczaje, różne instytucje społeczne. Oczywiście zawsze wracam do Szwecji, tam jest mój dom, tam mogę spokojnie pracować. Jednakże byłbym przygnębiony, gdybym miał pisać wyłącznie o tym, co mnie tam otacza.

● Czy nie sądzi Pan, że taki program artystyczny może pozbawić sztukę kontaktu z rodzimą tradycją? Odnosi się już wrażenie, że to niebezpieczeństwo zagraża filmowi szwedzkiemu. Jeszcze niedawno skandynawska literatura i skandynawski film bardzo często ukazywały np. rozmaite formy związków człowieka z naturą. Dziś ten motyw powoli znika z filmu szwedzkiego.

– Film szwedzki zmienił się, ponieważ zmieniło się społeczeństwo szwedzkie. Jakieś pięćdziesiąt lat temu przeważająca część naszej ludności mieszkała na wsi, zajmowała się rolnictwem; jej związek z przyrodą był bardzo żywy. Dziś odwróciły się proporcje, wieś pustoszeje, coraz więcej ludzi mieszka w miastach. Ci ludzie miewają inne problemy, inne kłopoty. Poza tym sami chcieliby czuć się członkami społeczności miejskiej. To właśnie oni chodzą najczęściej do kina. Tak czy owak – kino dostosowało się do zainteresowań odbiorcy. Może dlatego nasi filmowcy prezentują przeważnie ludzi z warstw średnich, mieszkających w dużych miastach.

● Czy uważa Pan, że film szwedzki pokazuje prawdziwy obraz współczesnej Szwecji?

– Panuje przekonanie, że to Bergman jest najbardziej reprezentatywnym reżyserem dla naszego kraju. Opinia ta rozpowszechniona jest głównie za granicą. Zauważyłem, że im bardziej oddalałem się od Szwecji, tym częściej spotykałem entuzjastów Bergmana. To właśnie oni uważają Bergmana za kwintesencję szwedzkiego obyczaju, szwedzkiej kultury, szwedzkich problemów. Mieszkańcy Szwecji są nieco odmiennego zdania. Bergman cierpi na kompleks winy: w swych filmach pokazuje świat żyjący w cieniu winy. Problem winy staje się w jego filmach podstawowym problemem współczesnego świata. Oczywiście nie ma w tym nic złego: reżyser tworzy tu pewną własną, sugestywną wizję świata. Jednakże tej wizji nie należy identyfikować z obiektywną rzeczywistością. Problem winy nie jest problemem typowym dla społeczeństwa szwedzkiego.

Lecz oto paradoks: gdyby mnie ktoś spytał, kto z naszych reżyserów pokazuje obraz współczesnej Szwecji najbardziej zbliżony do prawdy, odpowiedziałbym, że – mimo wszystkich zastrzeżeń – Bergman. W jego wizjach jest dużo prawdy o naszym kraju.

● Istnieje opinia, że film szwedzki zbyt często zajmuje się tematyką erotyczną, seksem.

– To prawda. Niegdyś i ja byłem bojownikiem o swobodę erotyczną; ta walka okazała się później zbyt skuteczna. Nie jestem i nigdy nie byłem zwolennikiem pornografii. Erotyzm to co innego; ale pornografia ukazuje związek erotyczny dwojga ludzi jako coś czysto mechanicznego. Powtarzam: jestem przeciwny takiej interpretacji erotyzmu. Niestety, mamy tego u nas o wiele za dużo, zwłaszcza w filmie. Połowa kin w Sztokholmie wyświetla wyłącznie pornografię. Co prawda, fala pornografii dotarła także do Paryża i do Ameryki, niegdyś tak purytańskiej. Ale to dla nas kiepska pociecha. Najgorsze, że szwedzcy reżyserzy młodszego pokolenia ulegają modzie i zaczynają kręcić filmy pornograficzne.

● Jak Pan ocenia młodych reżyserów?

– Są wśród nich ludzie utalentowani. Vilgot Sjöman zrealizował kilka interesujących filmów o tematyce psychologicznej. Ale potem uwikłał się w pornografię, kręcąc filmy z cyklu „Jestem ciekawa". Bardzo interesująco zapowiadał się Bo Widerberg. W latach sześćdziesiątych nakręcił „Dzielnicę kruków", ukazującą życie robotniczej rodziny w przedwojennej Szwecji. Była w tym filmie surowość, prostota, prawda. Kiedy kilka lat później wrócił do tematyki robotniczej, rozczarował. „Adalen 31" jest, moim zdaniem, nieudaną mieszaniną dokumentu społecznego i romantycznej historii o pierwszej miłości. Później Widerberg wyjechał do Ameryki, nakręcił film „Joe Hill", o szwedzkim anarchiście zabitym w USA. Jego najnowsza pozycja, „Człowiek na dachu", utrzymana jest w stylu amerykańskich dramatów sensacyjnych. Nie widziałem jeszcze tego filmu, ale krytyka przyjęła go życzliwie. Pisano, że reżyser osiągnął perfekcję techniczną, że nie ustępuje Amerykanom. Myślę jednak, że Widerberg zbyt łatwo rezygnuje z własnego stylu.

● Gdyby Pan swego czasu porzucił literaturę, to dla jakiego kina?

– Próbowałbym robić coś, co byłoby połączeniem Buñuela i Felliniego. Nieźle, prawda?

Rozmawiał:
JAN OLSZEWSKI

Przykład jednolitości

„La Strada" Federico Fellîniego

„Basen", reż. Binka Żelazkowa (Bułgaria)

Daleka jest droga do Torremolinos

KORESPONDENCJA WŁASNA Z MOSKWY (2)

Ostatni film Bardema, który widziałem w ubiegłym roku miał tytuł „El poder del deseo" (Siła pragnień) i była to historia rozkładu psychicznego młodego człowieka opętanego miłością do pięknej ale cynicznej Cataliny. Film ten, zamknięty w formule kryminału, bardziej zwracał na siebie uwagę rozwojem akcji zewnętrznej niźli tym, co któremu z bohaterów w duszy gra. I był to poza tym film bardzo hiszpański, podobny innym filmom z ich namiętnościami prowadzącymi ku zagładzie poddanych im bohaterów. A najnowszy Bardem jest już wyzwolony z mroków, przede wszystkim realistyczny, choć z poprawką na groteskę, na refleksję, na sarkazm. Jakby zmiany w Hiszpanii pozwoliły zedrzeć i z kina obowiązujący gorset konwenansu.

Ten film różnie się nazywał na festiwalu moskiewskim. A to „The long weekend", a to „Kaniec niedieli", a to „Weekend" po prostu. Ale jego pierwszy tytuł brzmi „El Puente" czyli „Most". Most jednak wyzwalać może inżynieryjne skojarzenia przede wszystkim – tego obawiał się i sam Juan Antonio Bardem, stąd zmiana, a „most" tu ma znaczyć coś, co spina ostatnie minuty pracy przed weekendem po chwilę rozpoczęcia pracy po nim. Od piątku do poniedziałku – sześćdziesiąt godzin, w czasie których bohater filmu pragnie wykorzystać swoją wielką życiową szansę. Ku zazdrości kolegów, na sprawdzenie siebie, dojechać do modnego kurortu nadmorskiego Torremolinos, gdzie spragnione miłości cudzoziemskie dziewczyny czekają na przybycie iberyjskiego samca. Juan jest mechanikiem samochodowym, mężczyzną już niemłodym, niezbyt atrakcyjnym i niezbyt mądrym. Jego horyzonty nie sięgają dalej niż czubek nosa, jego świat jest malutki, poczucie pewności siebie daje mu motocykl – źródło męskiej siły i środek prowadzący do celu.

Ale droga do Torremolinos jest długa, pełna wydarzeń, spotkań z ludźmi o których istnieniu Juan nie mógł mieć nawet pojęcia. Dramaturgia drogi pozwala Bardemowi na oś autostrady nizać – jak paciorki – najbardziej nieoczekiwane przygody: na postojach z wyboru i na postojach z przymusu. Rozpolitykowana trupa aktorska, jakiś filozof, wynalazca maszyny kołowej poruszanej siłą ludzkich mięśni, luksusowe towarzystwa wielkich doznań erotycznych, wynędzniałe wioski, gdzie liczy się na wagę złota każda praca i każda zarobiona peseta. Wszystko to osacza Juana barwami i walorami autentycznego życia, ten most uświadamia mu dopiero istnienie czegoś poza brzegami codziennej egzystencji i złudnych marzeń. Kiedy Juan przybędzie do swojej ziemi obiecanej – Torremolinos będzie spać i brzeg morza będzie pusty, i tylko dotknięcie piasku na plaży stanie się świadectwem osiągnięcia celu.

Film Bardema – angażujący, atrakcyjny jako widowisko, piekielnie błyskotliwy ma swoje tajemnice przed widzem niehiszpańskim w aktualnych aluzjach politycznych, nieznanych nam songach, jednak jako przekrój współczesnego społeczeństwa tego kraju – przekrój z góry na dół – ma dla nas kapitalne znaczenie, informacyjne chociażby. Tam na Półwyspie Iberyjskim jest to jeszcze film z hasłem – Juanie, obudź się, rozejrzyj się dokoła, zobacz kraj którego jesteś obywatelem.

A z drugiej strony – odwieczny motyw ziemi obiecanej przydaje filmowi Bardema tej szczypty soli, która jest solą humanistycznej sztuki. Która stała się motywem naczelnym wielu jeszcze pokazywanych w Moskwie filmów. Torremolinos omawianego w ubiegłym tygodniu filmu surinamskiego „Jedyny naród" był Amsterdam dla jednych, Surinam dla innych. Dla Waliko, bohatera radzieckiej komedii „Mimino" – ziemią obiecaną miało być moskiewskie lotnisko skąd wspaniałe odrzutowce z pięknymi stewardesami na pokładach startują we wszystkie strony świata. Dla braci Capello z francuskiego filmu „Cień zamków" złudnym rajem jest „Kanada w Ameryce".

I tak „Mimino", jeden z trzech – obok filmu Bardema i „Piątej pieczęci" Zoltana Fabriego – laureatów Złotych Medali opowiada o losach wiejskiego pilota, który marzy o pracy na liniach międzynarodowych. „Wiejski pilot" to u nas może brzmieć dziwnie, ale nie tam. Wyobraźcie sobie helikopter przywiązany łańcuchem do wielkiej kłody na górskim lądowisku i dziesiętną wagę na której waży się ludzi, worki i kozy, bo ten helikopter służy do wszystkiego. Nie wejdzie do środka krowa – więc się ją podwiąże pod maszyną, krowa wszak po górach chodzić nie potrafi, a śmigłowiec nad górami przeleci. Aż przyjdzie dzień, kiedy Waliko na lotnisku w Tbilisi spotkał w otoczeniu stewardes dawnego kolegę, obecnie kapitana ponaddźwiękowego odrzutowca pasażerskiego. I wtedy zawali się cały świat Waliko, którego zwano „Mimino", a mimino to po gruzińsku sokół. Reżyser filmu Gieorgij Danielija nie byłby sobą i nie byłby Gruzinem, gdyby jego bohater znalazł szczęście poza Kaukazem. I ten film ma swoje tajemnice obyczajowe oczywiście, choćby dowcipy o „jednym Gruzinie, jednym Ormianinie i jednym Azerbejdżaninie", choćby nieoczekiwana przyjaźń między Waliko a ormiańskim kierowcą ciężarówki. Przecież jest to i tak film arcyzabawny z tak bardzo charakterystyczną dla Danieliji głęboką refleksją na temat miejsca człowieka na ziemi, życia w zgodzie z ludźmi i ze sobą samym.

Daniel Duval i jego „Cień zamków", nagrodzony Srebrnym Medalem. Akcja filmu toczy się w północnej Francji, a bohaterem filmu jest rodzina włoskich emigrantów. Sparaliżowany ojciec, małomówna matka, bracia Rico i Luigi i dziewczynka Fanny. Ponura, szara egzystencja, jakaś chałupnicza praca, kompletna izolacja od reszty świata. Jedynie dziewczyna przejawia jakąś aktywność – po prostu kradnie, co się da i gdzie się da, więc raz po raz zgarnia ją policja. Braciom marzy się Kanada, bo mają w domu plakat reklamowy; wykradają więc z domu poprawczego siostrę i ruszają w drogę – na oślep, przywłaszczonym samochodem. Potem jest katastrofa, pozostały przy życiu Rico układa zwłoki Fanny i Luigiego na łódce i pisze list do pana prezydenta „Kanady w Ameryce". Wszystko. Film Duvala budzi mieszane uczucia, odnosi się wrażenie, że Duval spekuluje tematem, że bawi go prymitywizm jego bohaterów, że wdaje się w niepotrzebne sztuczki komediowe. Może – by uniknąć taniego sentymentalizmu. W końcu w ten sentymentalizm popada. Film jest dobrze grany, efektownie zrealizowany, właśnie sposób tej realizacji nadaje mu cechy dzieła ładnego, ale pustego i banalnego. Choć rzeczywiście na korzyść filmu pracuje czas, kiedy zapomina się o jego fakturze takiej sobie „ucieczki donikąd", a w pamięci pozostaje sprawa nie spełnionych marzeń, naiwnych złudzeń naiwnych ludzi. Ale wtedy znowu na film kładzie się cień paternalizmu. Więc i tak źle i tak niedobrze.

O węgierskiej „Piątej pieczęci" pisaliśmy już niejednokrotnie, nie jestem entuzjastą filmu, ale rozumiem racje jego zwolenników, więc i wysoka nagroda dla Zoltána Fábriego nie

wydała mi się zaskoczeniem. Podobnie jak i Srebrny Medal dla bułgarskiego „Basenu" Binki Żelazkowej. Kinematografia bułgarska ma dobrą passę, na poprzednim festiwalu w Moskwie zwrócił na siebie uwagę „Wieśniak na rowerze", na ostatnich warszawskich „Konfrontacjach" – „Dzielnica willowa", oba te filmy zresztą wzięte „z nurtu realistycznego". „Basen" jest trochę baśniowy, nie „obserwacyjny" a „refleksyjny", chyba że w swej drugiej warstwie, w wątku matki bohaterki – telewizyjnej pani redaktor, która obłaskawia świat na użytek telewizyjnej rzeczywistości ponadkonfliktowej i pozaproblemowej. Wątek dziewczyny, która kocha starszego od siebie architekta, gdyż jej pokazał przeszłość i artystę komika, gdyż jej pokazał sztukę – jest psychologicznie spójny, uzasadniony, a przy tym niebanalny. Bela jest jakby na oczach widza lepiona dopiero z gliny, poddaje się wpływom, ale wtedy – gdy w bodźcach zewnętrznych zgaduje jakiś sens i jakieś rzeczywiste wartości. Zgaduje, jeszcze nie rozumie, za mało doświadczenia i wiedzy, które powodują krzepnięcie elastycznej materii. Zarzuca się Żelazkowej pretensjonalność, robienie „sztuki filmowej"; fakt – by ten film kupić i zrozumieć trzeba najpierw polubić albo przynajmniej przyswoić jego konwencję.

A trzeba sobie powiedzieć otwarcie, że w festiwalowym pośpiechu, w festiwalowym zderzaniu przeróżnych propozycji, racji, zdarzeń i problemów niewiele jest czasu i miejsca na kontemplację, że lepiej odbiera się sygnały proste, konstrukcje przejrzyste, myśli już sformułowane. Jest jednak rzeczą charakterystyczną, że tegoroczny festiwal wylansował kino niekrzykliwe, ale rzeczywiście wartościowe w poszukiwaniu motywów i skutków ludzkiego postępowania. Bohater kina współczesnego teraz najbardziej reprezentatywny, to tzw. szary prosty człowiek, poddawany nieustannym próbom współżycia z otoczeniem, uwarunkowany życiem społecznym, ulegający przemianom, dojrzewający. Juan od Bardema, Waliko, architekt Apostoł z „Basenu" – to ludzie już niemłodzi, pozornie ukształtowani, ale wciąż jeszcze mogą oni coś zacząć od nowa i coś na nowo zrozumieć.

I jeszcze film spoza tego nurtu i spoza listy nagród, film o którym się mówiło w Moskwie, a którego projekcjom we Włoszech towarzyszyły oszczerstwa o podkładaniu bomb. Film włoski Carla Lizzaniego „Plac San Babilo, godzina 20" został zrealizowany w oparciu o autentyczne zajścia w Mediolanie, których finałem było morderstwo popełnione przez grupkę młodych neofaszystów. Film jest zrobiony w manierze dokumentalnej, jego akcja dzieje się jak dzieją się rzeczy widziane oczyma kronikarza obserwującego dzielnicę miasta, w której coś się stanie. Plac San Babilo jest we władzy neofaszystów, tu maluje się swastyki, terroryzuje czerwonych, wybija z procy szyby wystawowe. Czterej główni bohaterowie to młodzi chłopcy z różnych środowisk, którzy zwą siebie „patriotami pragnącymi wybawić wielką Italię od czerwonej zarazy"; póki co wciąga ich zabawa w terror – zuchwali i bezkarni, próbują swoich sił w drobnych akcjach, nie wymagających zresztą nadmiaru odwagi. Wciągają się w swoją robotę tam, gdzie nie wydaje im się zbyt niebezpieczna. Podłożenie bomby w lokalu związków zawodowych przekracza ich możliwości, pobicie dziewczyny na schodach katedry jest w ich stylu. Zwłaszcza, że nikt z przechodniów nie zdobędzie się na interwencję. Kastety, łańcuchy, wreszcie noże i morderstwo w pustym pasażu. Lizzani robi film w manierze kroniki, więc nie ma tu społecznej i politycznej analizy włoskiego neofaszyzmu, ale jest bardzo głęboki wgląd w psychikę jego wyznawców. Ci czterej są po prostu obarczeni kompleksami swoich środowisk, kompleksami społecznymi i erotycznymi, jakby przerażeni swoją nikłością. Każdy z osobna jest niczym – w grupie stanowią siłę, w zwartej maszerującej grupie można poznać smak przemocy i władzy. Coś jakby ideologiczny kanał dla zbrodniczego marginesu. W filmie Lizzaniego można znaleźć postacie i sytuacje jakby żywcem przeniesione z kart książki Emilia Lussu – „Marsz na Rzym". Jest tu kapitalna scena, kiedy grupa rozwydrzonych bojówkarzy napada na młodego robotnika. Patrol policyjny ma zakaz interwencji. Ale napadnięty jest silny i zręczny, zdobytym łańcuchem rozpędza napastników, czyniąc jeszcze poniektórym obrażenia cielesne. Więc ci – niemal z płaczem – żądają od policji ukarania „winnego". Tchórze, tchórze, tchórze – tak ich ocenia reżyser. Ale tchórze bardzo groźni.

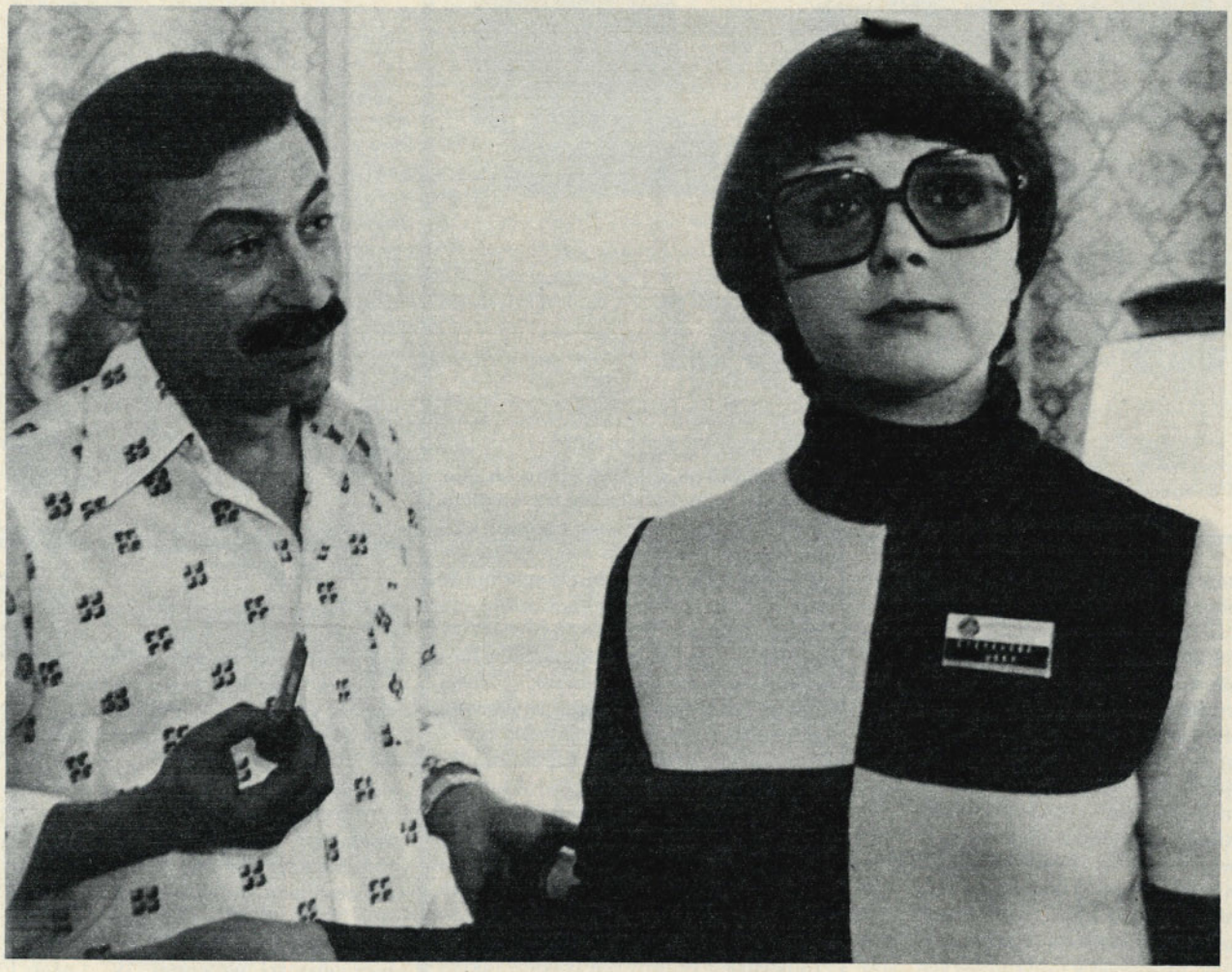
Lizzani ma otwarte oczy na to, co go otacza, ale poza tym Lizzani dobrze zna historię swojego kraju.

Co charakterystyczne jeszcze – to właśnie dominacja tematyki współczesnej, filmy współczesne nadawały ton całości, one wydawały się najbardziej interesujące i angażujące. I to chyba bardzo dobrze, to jest chyba najwłaściwszy szlak rozwoju tej wielkiej imprezy filmowej i manifestacji politycznej jednocześnie.

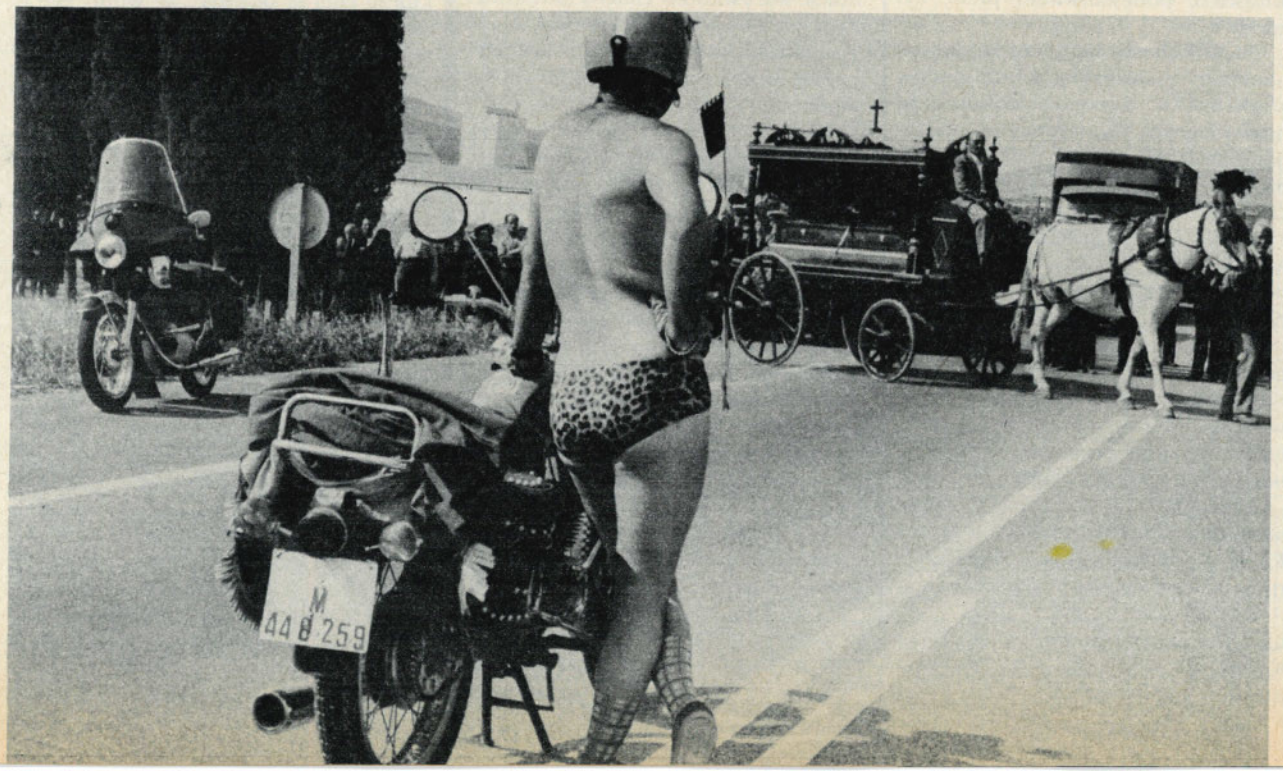
Poza konkursem, na dwóch pokazach – otwierającym i zamykającym festiwal – została zaprezentowana monumentalna rekonstrukcja historyczna, film Jurija Ozierowa „Żołnierze wolności". Film zrealizowany przy udziale kinematografii polskiej, czechosłowackiej, węgierskiej, rumuńskiej i bułgarskiej odtwarza te procesy historyczne i działania militarne, które doprowadziły do zwycięstwa nad faszyzmem wszystkich postępowych sił wschodniej Europy. Ale to już zupełnie inny temat.

BOGUMIŁ DROZDOWSKI

„Mimino", reż. Gieorgij Danielija (ZSRR)



„Most", reż. Juan Antonio Bardem (Hiszpania)



RZECZ O NIEMOŻNOŚCI

NIEMOC (Xala). Reżyseria: Sembene Ousmane. Wykonawcy: Thierno Leye, Seune Samb, Miriam Niang. Senegal 1974

Rybak, doker, mechanik, murarz, żołnierz. Działacz związkowy broniący praw Afrykanów mieszkających we Francji. Wreszcie pisarz, autor sześciu książek. Z takim to bagażem doświadczeń zajął się Sembene Ousmane – po ukończeniu moskiewskiego WGIK-u – reżyserią filmową. Jego powrót do Dakaru w 1962 r. oznaczał narodziny senegalskiej kinematografii. Dziś pracuje tam już spora grupa reżyserów i techników filmowych, realizują filmy fabularne i krótkometrażowe, choć nadal korzystać muszą ze studiów dźwiękowych i laboratoriów francuskich, a miejscowa sieć kin opanowana jest – jak niemal w całej Czarnej Afryce – przez zagraniczne koncerny, preferujące filmy amerykańskie i zachodnioeuropejskie.

Sembene Ousmane pisze książki, a potem je filmuje. „Kino – wyjaśnia – to najskuteczniejszy środek przekazywania treści ideologicznych, to rodzaj szkoły wieczorowej... Robię filmy, które przemawiają do mojego narodu. Ale nie chcę popadać w deklaratywność: jestem za takim kinem, które byłoby zarazem widowiskiem i lekcją".

Cała jego twórczość świadczy o poszukiwaniu artystycznej formy dla wyrażenia ważnej problematyki społecznej. Tak było w jego pierwszych próbach dokumentalnych „Niaye" i „Taw", opowieściach o nędzarzach z przedmieść Dakaru i bezrobotnej młodzieży, jak i w filmach fabularnych – „Murzynka państwa X", „Przekaz pocztowy", „Emitai". Tak też jest w „Niemocy".

„Xala" – oryginalny tytuł filmu – oznacza w języku plemienia Wolof zarówno chwilową impotencję seksualną, jak i łuk, z którego się nie strzela. Dla widza europejskiego może być zaskoczeniem swoboda, z jaką mówi się tu o impotencji bohatera filmu, kupca Beye z Dakaru, po poślubieniu trzeciej żony. Niemoc seksualna przemienia się w niemoc psychiczną, doprowadza najpierw do zachwiania prestiżu dotychczas szanowanego kupca, a potem do materialnej i życiowej katastrofy. Symbolizuje wreszcie niemoc całej klasy, nowej burżuazji afrykańskiej, którą film sarkastycznie portretuje, wnosząc nowy ton do analizy problemów obyczajowych, społecznych i politycznych państw afrykańskich, podejmowanej przez ich młode kino.

Od kilkunastu lat toczą się wśród naukowców, artystów i publicystów afrykańskich dyskusje wokół dróg prowadzących do narodowej, etnicznej i kulturowej identyfikacji, daje o sobie znać dążenie do autentyczności i samorealizacji. To rodak Sembene Ousmane – poeta i prezydent Senegalu Leopold S. Senghor – rzucił hasło powrotu do źródeł murzyńskiej kultury i tradycji.

Tendencja ta tu i ówdzie zresztą przerodziła się w swoistą mitologizację wszystkiego co murzyńskie, a nawet w osobliwy rasizm „á rebours". Obecnie wielu afrykańskich twórców odchodzi od jednostronności doktryny „negritude". „Nie uważam – wyznaje wybitny pisarz nigeryjski Wole Soyinka – aby tygrys musiał się trudzić głosząc swoją tygrysowatość".

Ale burżuazja decydująca o życiu wielu społeczeństw afrykańskich jest bardzo podatna na wpływy. W całym filmie pojawia się zaledwie dwóch białych i to na dalszym planie. A jednak w życiu bohaterów na każdym kroku czuje się ciśnienie europejskiego sposobu myślenia i europejskich wzorów. Murzyńska burżuazja mimo antykolonialnych haseł naśladuje styl życia dawnych kolonizatorów. Przesadna elegancja, wielkopańskie maniery, luksusowe samochody, kosztowne prezenty ślubne, wystawne przyjęcia na tle przerażającej nędzy robią wręcz surrealistyczne wrażenie.

Sembene Ousmane posługuje się rozległą paletą środków artystycznych, od patosu przez ironię aż do sarkazmu. Swobodnie prowadzi narrację, rozwija kilka równoległych wątków i motywów. Choćby motyw wody do picia „Evian", którą Beye importuje z Europy dla snobów takich jak on. Natomiast córka Beyego odrzuca wszystko co choćby pośrednio zagraża narodowej tożsamości, a jego szofer traktuje wodę „Evian" jak zwyczajną wodę: używa jej do mycia samochodu.

Charakterystyczny jest także wątek białego doradcy, który w filmie mówi zaledwie kilka słów, lecz przez ciągłą obecność w życiu murzyńskich nuworyszów, staje się ważną, może najważniejszą postacią tego środowiska. Czarny prezes Izby Handlowej nie może się obyć bez jego pomocy, choć daje do zrozumienia swoim współpracownikom, że doradca jest kimś pośrednim między służącym a prywatnym sekretarzem; posiadanie białego doradcy jest dla niego jeszcze jednym dowodem społecznej nobilitacji. Ale spoza europejskiego blichtru i powierzchownej religijności wyziera tradycyjna mentalność: bezradny Beye szuka lekarstwa na impotencję u czarowników.

BOGDAN ZAGROBA

„Gorące polowanie" – barwny, szerokoekranowy, przygodowy film japoński. Tarapaty prokuratora podejrzanego o dokonanie przestępstwa, który na własną rękę – tropiony przez policję – próbuje udowodnić swą niewinność.

Recenzowanie tego rodzaju filmu jest kłopotliwe, bo:

– brany na zdrowy rozsądek film opiera się na nieprawdopodobnym założeniu, że prokurator ruszyłby do akcji tak samozwańczo. W życiu bywa inaczej, ustosunkowany przedstawiciel władzy poczekałby (choćby w więzieniu) aż podlegająca mu policja wykryje prawdę. Bez względu na poszlaki prokuratorom nie dzieje się krzywda w takich przypadkach;

– pod względem stylu, formy i treści jest to nawet nie B, lecz C-picture: zlepek cudzych pomysłów i chwytów;

– a jednak... film ogląda się dobrze.

„Gorące polowanie" wchłonęło cztery motywy współczesnego kina. Przygody prokuratora to w nowej scenerii przygody samotnego samuraja. Barwne epizody akcji (walka z niedźwiedziem, pułapka z karabinami, ucieczka samolotem, tabun koni na ulicach Tokio) są i z repertuaru samurajskiego i z repertuaru Jamesa Bonda. Silne wpływy amerykańskiego filmu policyjnego: kontestacja polityczna (zdeprawowani przedstawiciele oligarchii), narkotyki, samosąd, osobliwy związek antagonistyczno-przyjacielski między ściganym prokuratorem i ścigającym inspektorem. Wresz-

O wojnie można dziś mówić tylko wtedy, gdy uwzględnia się perspektywę współczesności. Takie filmy o wojnie, o faszyzmie robi, na przykład, Bertolucci. W ten sposób pokazywała wojnę szkoła polska. Dla Włocha problem wojny to problem Mussoliniego i faszyzmu. Inaczej o wojnie będzie mówił Jugosłowianin, który nie kolaborował z Niemcami, inaczej Francuz, który ma kompleks „śmiesznej wojny" 1940 roku.

Ivo Novák zrobił film o czeskiej rzeczywistości wojennej. W „Ostatnim balu w Rożnowie" pokazał ludzi, którzy chcieli udawać, że wojny nie ma, myśleli, że uda im się obejść wojnę bokiem, bezpiecznie.

W mieście ukryło się troje spadochroniarzy: Polka, Francuz i Rosjanin. Ludzi, którzy starali się im pomóc, rozstrzelano. Przez megafony wzywa się wszystkich do posłuszeństwa i lojalności wobec Rzeszy. Jest to sytuacja nietypowa dla ludzi, którzy zaakceptowali status okupacji, a za formę oporu wobec Niemców uznają tajną potańcówkę. Bohaterka, córka miejscowego notabla, który współpracuje z Niemcami, zostaje nagle wrzucona w sam środek gry wojennej. W jej domu schronił się ranny spadochroniarz. Zaczyna mu pomagać, zrazu spontanicznie, potem świadoma grożącego niebezpieczeństwa. Novák pokazuje, że zmiana sytuacji spowodowała zmianę postępowania bohaterki. Nie potrafi jednak głębiej uzasadnić prawidłowości tej przemiany. Opisuje jedynie prostą zależność: inna sytuacja – inni ludzie. Pokazuje przemianę, która się rzeczywiście do-

NO KAWA WO

GORĄCE POLOWANIE (Kimiyo fundo no kawa wo watare). Reżyseria: Junya Sato. Wykonawcy: Ken Takakura, Ryoko Nakano, Yoshio Harada. Japonia, 1975

cie – pogłosy „sci-fi": klinika psychiatryczna i preparat „AX", robiący z ludzi zdrowych – debilów.

Mimo sprawności technicznej, mimo dużego wysiłku włożonego w różnego rodzaju spektakularne efekty, nie czuje się troski o realia i prawdopodobieństwo. Prokurator po raz pierwszy w życiu wsiada do samolotu i prowadzi go niemal jak zawodowy pilot. Podobnych niedbałości jest więcej.

Myśl filmu sprowadza się do dwóch oczywistych, choć godnych powtarzania tez: że dążenie do władzy i bogactwa prowadzi do cynizmu, korupcji, zbrodni; że prawo, traktowane literalnie, nie zawsze służy sprawiedliwości. Są to pod pewnym względem komunały podane w formie filmowego komiksu; z drugiej strony ta „prostota" treści i formy nie jest rzeczą do odrzucenia, bo pełni jakby rolę znaku ostrzegawczego. Może nawet bardziej wyrazistego niż w filmach „artystycznych".

Tak czy inaczej „Gorące polowanie" jest tym czym jest: średniej klasy filmem przygodowym, który się dobrze ogląda. Malkontent może wyszukiwać usterki, a miłośnik gatunku – przyjąć film z całym dobrodziejstwem inwentarza. Obie postawy są jednakowo słuszne.

Tytuł recenzji jest kawałkiem japońskiego tytułu filmu „Kimiyo fundo no kawa wo watare". Nie wiem co to znaczy, ale chyba nie ma w tym nic nieprzyzwoitego. Po prostu uległem modzie i bez sensu użyłem kilku niezrozumiałych słów.

ALEKSANDER LEDÓCHOWSKI

Milczenie nie jest odpowiedzią

OSTATNI BAL W ROŻNOWIE (Posledni ples na rožnovské plovárně). Reżyseria: Ivo Novák. Wykonawcy: Andrea Čunderliková, Josef Somr, Petr Svojtka. Czechosłowacja, 1974

konała – jednak dla uważnego obserwatora obraz Nováka jest obrazem niepokojącym. Sugeruje bowiem, że gdyby nie zmiana sytuacji, w miasteczku nic by się nie zmieniło. Ludzie pozostaliby w swoim spokojnym, odsuniętym od teatru historii świecie. Młodzi w tajemnicy zorganizowaliby drugi bal, za cenę kolaboracji rozwijałaby się miejscowa fabryka. Jest to diagnoza ostra i bolesna.

Wojna pojawia się w kinie z zadziwiającą regularnością. Czas walki i wyboru stwarza możliwości pokazania człowieka w dwu najważniejszych płaszczyznach istnienia: zdecydowanie nakreślonych i jednoznacznych działań oraz subtelnych i szkicowanych delikatną kreską stanów emocjonalnych. Opisać wojnę znaczy pokazać człowieka w działaniu i w bierności niezdecydowania. Historia wojenna jest zawsze opisem relacji tych dwu wymiarów.

„Ostatni bal w Rożnowie" to kameralna historia wojenna. Novák mówi ściszonym głosem, nie dopowiada wszystkiego do końca. Powstał film, który dzięki licznym niedopowiedzeniom sugeruje, że prawda o wojnie nie jest prostą funkcją zdarzeń historycznych. Wojna, która nie zniszczyła Czechosłowacji, zmieniła stan czeskiej świadomości. Czesi potrafią mówić o wojnie albo w stylu Haška, albo w poetyce niedomówień. Bez względu jednak na styl, w każdym filmie zawiera się podstawowa prawda o wojnie: nie można o niej zapomnieć, trzeba o niej mówić.

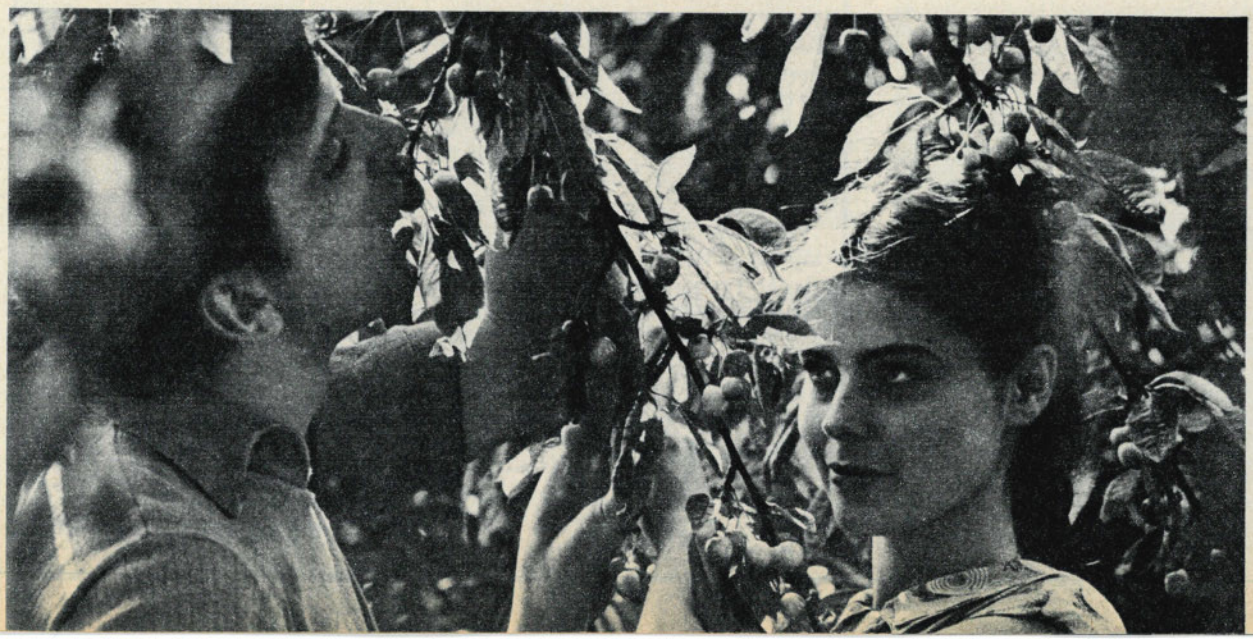
Dzisiaj każda rozmowa o wojnie jest polemiką z tradycją, obroną własnych racji, wskazaniem na źródła współczesności.

Krzysztof Kąkolewski w swoim reportażu ze współczesnego Parteitagu NPD przytoczył fragment dedykowanego niemieckim pokonanym wiersza Georga Forestiera: „Ponieważ milczenie nie jest odpowiedzią (...) niedługo twoje dzieci nie będą ci wierzyły, że nie jesteś mordercą, od którego odwracają się inni. Wkrótce będą szukały w twoich oczach lufy pistoletu, znaku kata na twoim czole. Będą cię przeklinały i pochowają cię przeklinając nie zrozumiawszy, że wszystko było inaczej. Ponieważ milczeliśmy".

Takiego wiersza nie można skwitować milczeniem. Ponieważ milczenie nie jest odpowiedzią.

Istnieje potrzeba mówienia o wojnie. Film Nováka nie może być uznany za odpowiedź na wiersz Forestiera. Jest na to za delikatny i za mało pewny siebie. Jest to film o racji skrzywdzonego przez wojnę, uwikłanego w wojnę, a nie o racji czy raczej sile walczącego. Novák nie potrafi mówić o wojnie pełnym głosem. Można mu jednak uwierzyć, że trzeba czasem mówić szeptem. Najważniejsza rzecz: mówić. Ponieważ milczenie nie jest odpowiedzią.

MACIEJ ZALEWSKI



Kulisy sportowej rewii

Film „Powrót" Filipa Bajona jest próbą opisu bokserskiej kariery olimpijczyka, złotego medalisty z Montrealu. Wprawdzie w scenariuszu napisanym przez reżysera nie mówi się nigdzie, że Jan Szczepański – grający w filmie główną rolę – odtwarza na ekranie własne dzieje, to jednak zbieżność pewnych rysów biografii wydaje się oczywista.

Dziwna to była kariera. Tak naprawdę o Szczepańskim zaczęło się mówić dużo i dobrze, kiedy był już blisko trzydziestki i najniespodziewaniej dla wszystkich zaczął odnosić międzynarodowe sukcesy. Takim znał go przeciętny polski kibic. Bajon zadał sobie proste pytanie: dlaczego tak późno przyszły laury i sława?

Boks – sport najbardziej kontrowersyjny i najbardziej spektakularny. Bij przeciwnika, bo inaczej on ciebie zbije. Aby uprawiać ten sport, potrzebne są specjalne predyspozycje; delikatnie mówi się o waleczności, dzielności, ale chodzi po prostu o rozbudzony instynkt agresji. To jest ta iskra, która w połączeniu z opanowaniem techniki walki daje piorunującą mieszankę; odwagę, skuteczność, odporność na ciosy i przemożną wolę zwycięstwa. Bajon precyzyjnie szkicuje portret bohatera, chłopca pochodzącego ze społecznego marginesu, dla którego boks staje się szansą życiowego awansu. Wnikliwie charakteryzuje mentalność ludzi „robiących w boksie", owych szefów klubów, menażerów, kierowników sekcji, działaczy, klimat machlojek, lipnych świadectw lekarskich, dygnitarstwa i kacykostwa. Pierwsze walki bohatera, pierwsze pieniądze, pierwsze zawroty głowy od sukcesów i pierwszy nokaut, strach, ucieczka z ringu i niejasne podejrzenie wady serca. Stracone lata – narastająca chęć rewanżu, odegrania się na życiu, na obojętnych szefach – ładowanie się akumulatora agresji. I wreszcie powrót na ring dokonujący się wbrew „szkoleniowcom", powrót zakończony olimpijskim triumfem.

Sport stał się ostatnio bardzo modnym tematem naszej kinematografii. Celują w nim młodzi, debiutujący reżyserzy jak np. Rogulski, Idziak, Andrejew, Bajon. Wielu piszących o filmie zastanawiało się – choćby przy okazji festiwalu krakowskiego – skąd ta moda na sport, co to oznacza. Szkoda, że nie zwrócono przy tym uwagi na ogólniejszą ewolucję, jaka dokonała się ostatnimi laty w świadomości społecznej oraz funkcjonującej tam hierarchii ważności poszczególnych zjawisk z dziedziny kultury, i w nastawieniu do sportu tradycyjnych środowisk inteligenckich. To prawda, że sport jako miejsce konfrontacji ludzkich charakterów zawsze był płodnym tematem sztuki. Jednak nie jest rzeczą przypadku, że wybitnie literackie pismo, jak np. „Literatura" funduje sobie stałą rubrykę komentarzy sportowych, gdzie w glorii własnych nazwisk pisują obok siebie Jacek Syski (filozof), Rafał Marszałek (eseista filmowy) i... Leszek Drogosz (były bokser). Krzysztof Mętrak ma stały felieton w „Piłce nożnej"; o sporcie w prasie sportowej piszą Jerzy Górzański i Maciej Wierzyński. W dobrym tonie jest chodzić na mecze ligowe i wiedzieć co nieco o nielegalnych transferach klubowych naszych czołowych graczy. W tym kontekście nie powinno być zaskoczeniem pojawienie się Michała Sprusińskiego – znanego krytyka literackiego – wśród obsady aktorskiej „Powrotu" Filipa Bajona.

Myślę, że to dobrowolne otwarcie się elitarnych środowisk na impulsy idące ze sfery ludycznej jest jedyną sensowną postawą w czasach, kiedy widowisko sportowe, jako spektakl (np. telewizyjne relacje z olimpiad), zdecydowanie bardziej frapuje masową wyobraźnię aniżeli najlepsza nawet sztuka. Po prostu – niedostrzeganie przeobrażeń dokonujących się w kulturze, chowanie głowy w piasek – jak by nic się nie zmieniło od XIX wieku – jest anachronizmem, postawą konserwatywną. Od kultury masowej nie można uciec.

Cieszy to, że młodzi reżyserzy czują ducha czasu. Jednak – czy film Bajona jest tylko dyskontowaniem popularności idola? Jestli to tylko komercjalny wybieg, formalny chwyt mający wzbudzić zainteresowanie widza? Chyba nie. W cieniu olimpijskiego medalu Bajon odnajduje sprawy i problemy, które warto znać zanim włączy się telewizor przed kolejną transmisją ze sportowych zawodów.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

POWRÓT. Scenariusz i reżyseria: Filip Bajon. Zdjęcia: Sławomir Idziak. Muzyka: Janusz Hajdun. Wykonawcy: Jan Szczepański, Ryszard Dyja, Zbigniew Pietrzykowski, Michał Sprusiński, Mieczysław Waśkowski, Zofia Merle. Produkcja: Zespół „Tor" dla TVP.

Rzeczywistość i rzeczywistość

Podczas przedłużonego weekendu lipcowego w telewizji cała seria filmów początkujących reżyserów. Jak być musi, były to filmy różne, jedne gorsze, inne lepsze, w sumie mieliśmy ciekawą zapowiedź, jak za kilka lat wyglądać będzie polska kinematografia. Rzecz jasna, wiele może się jeszcze zmienić, ale zasadnicza tendencja jest dość wyraźna.

Nie jestem pewien, komu przypisać palmę pierwszeństwa, ale nowy styl polskiego kina zaczął być coraz bardziej widoczny, poczynając od debiutu Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego. To w „Trądzie" pojawiły się całe partie dokumentalne czy paradokumentalne, to tam dialog literacki ustąpił miejsca językowi najzupełniej potocznemu, a także zasadniczym zmianom uległ styl gry aktorskiej. Zresztą, jeśli nawet film Trzosa-Rastawieckiego nie był pierwszą zapowiedzią zmian, to w każdym razie był to utwór niemal modelowy, pokazujący zarówno dzięki swym zaletom, jak i wadom, jakie ma być młodę kino. Zalety były oczywiste – rzeczywistość została pokazana w sposób niezmiernie naturalny, wady też były wyraźne – film cierpiał na niedostatki dramaturgiczne i psychologiczne. I tak już zostało. Te same zalety i te same wady niazależnie od różnic indywidualnych znaleźć można było zarówno w „Kochajmy się" Wojciechowskiego, jak i w „Bliźnie" Kieślowskiego. Podobnie jest z pokazanym w telewizji „Powrotem" Filipa Bajona.

Uważam film Bajona za rzecz interesującą i dobrą, niemniej trudno się w tym wypadku oprzeć kilku wątpliwościom. Wiadomo dobrze, że style w sztuce rodzą się tyleż z nowych potrzeb duchowych, co ze zwykłych ograniczeń zewnętrznych. Dla przykładu u podstaw włoskiego neorealizmu w tym samym stopniu leżało polityczne i społeczne zaangażowanie twórców, co ubóstwo środków materialnych, którymi dysponowali filmowcy. Nie ulega wątpliwości, że młodzi polscy reżyserzy pragnęli i pragną pokazywać taki świat, jaki ich otacza i stąd ta skłonność do dokumentalizmu, z drugiej wszakże strony trudno się oprzeć wrażeniu, że u podstaw ich poszukiwań leżał zwykły brak dobrych scenariuszy. Innymi słowy, ponieważ nie było dobrej literatury, zaczęto tworzyć filmy programowo aliterackie. I tak oto ukształtował się styl, który wśród młodych nabiera stopniowo charakteru obowiązującej normy. A wiadomo, że w takiej sytuacji od stylu do maniery już tylko krok.

Wracam do Bajona. Jego film to historia boksera, który po kilkuletniej przerwie wraca na ring i zdobywa złoty medal olimpijski. Nie trzeba specjalnie interesować się sportem, by się domyślić, że reżyser opowiada nam historię Jana Szczepańskiego. Zresztą wielki bokser gra tutaj samego siebie. Warto też przypomnieć, że mieliśmy już film o bokserze olimpijczyku. Zrealizował go Julian Dziedzina według scenariusza Jerzego Suszki i Bohdana Tomaszewskiego. Film Dziedziny także wychodził od wydarzeń rzeczywistych, zaś główny bohater był portretem innego wybitnego boksera. Zresztą z tamtej historii zaczerpnął Bajon jeden ważny szczegół, bo to nie Szczepański, lecz Kasprzyk do walki o tytuł mistrza olimpijskiego stanął z kontuzjowaną ręką.

Jeżeli porównać te dwa filmy, to widać wyraźnie, że utwór Bajona ma szereg przewag, ale też w pewnych punktach swemu poprzednikowi nie dorównuje. „Bokser" był taką trochę dydaktyczną bajką, mówiącą o niebezpieczeństwach sławy i wychowawczej roli sportu. Jego bohater, zbłądziwszy parokrotnie, odnajdował samego siebie i w końcu tak czy inaczej urastał do roli prawdziwego herosa. I choć rzeczywiście tak było, cała historia była zbyt piękna, by nie tchnąć po trosze fałszem. W swoim filmie Bajon za wszelką cenę stara się uniknąć dydaktyzmu. Jego bohater przejawia upór i zdecydowanie, ba, osiąga swój cel, lecz wcale nie staje się herosem. Jak był, tak zostaje, samotnym człowiekiem, który nie bardzo umie znaleźć sobie miejsce w świecie. O wychowawczej roli sportu nie mamy ani słowa. Ciosy naprawdę tu bolą i huczy od nich w głowie. Film Bajona jest, rzecz jasna, prawdziwszy, ale w sumie zostawia pewien niedosyt. Chciałoby się rzec, że są dwie rzeczywistości: widzialna i niewidzialna. Tę pierwszą Bajon przedstawia bardzo wnikliwie, ta druga, złożona z motywacji i problemów psychologicznych, jak gdyby reżyserowi umyka. Trudno się oprzeć wrażeniu, że przy całej literackości i dydaktyzmie utwór Dziedziny jednak był bliższy owej rzeczywistości nienamacalnej.

Wiadomo, że Filip Bajon jest dobrym pisarzem. Jeśli więc nie odsłonił nam tajemnicy swego bohatera, to nie dlatego, że nie umiał, lecz dlatego, że nie chciał. I tu powraca wątpliwość, którą sygnalizowałem. Młodzi starają się robić filmy jak najbliższe rzeczywistości, filmy paradokumentalne, aliterackie, zgoła afabularne. No i dobrze. Wszakże rzeczywistość niekiedy sama układa się w całkiem literackie schematy. I temu, jeśli chce się zachować wierność wobec świata, należy się poddać. Inaczej w imię rzeczywistości okrawa się rzeczywistość. A wtedy styl z łatwością przerodzić się może w manierę.

JERZY NIECIKOWSKI

KATIA PASKALEWA: stawiam jeden warunek

W „Rejonowym prokuratorze" Weseliny Gerinskiej

KORESPONDENCJA Z SOFII

W jej rodzinie nikt nie zajmował się kinem lub teatrem, zawód wybrała sobie sama. W 1967 r. ukończyła Szkołę Teatralną w Sofii, potem występowała na scenach w Tołbuchinie, Płowdiwie i Pazardżiku. Wkrótce zaproponowano jej udział w filmie.

Sukces bez precedensu w bułgarskim życiu filmowym, a wraz z nim i popularność przyszły nagle, niemal w ciągu jednego dnia: „Kozi róg" Metodi Andonowa święcił potem triumfy w Europie i Ameryce, zdobywając sześć międzynarodowych wyróżnień, w tym dwa – za kreację Kati Paskalewej. W Salonikach i Moskwie, w Berlinie Zachodnim i Karlowych Warach krytycy podkreślali, że o sukcesie filmu w dużym stopniu zadecydował udział młodej aktorki.

– Wszystko stało się tak nagle – opowiada Katia Paskalewa. – W ciągu dwóch dni przeczytałam scenariusz, zrobiliśmy próbne zdjęcia... Denerwowałam się. Grałam już dwie z pozoru podobne role: dziewczęta przebierały się za chłopców, aby bronić swojej miłości. Ale było to tylko odległe skojarzenie... Scenariusz „Koziego rogu" był wypełniony działaniem, nie było słabych miejsc. Czy mogę być Marią – taką, jaką ją widział pisarz Chajtow? Postanowiłam dać z siebie wszystko. Oznaczało to – przeżyć wszystko...

Uznanie przyszło więc w roku 1972. W ciągu następnych czterech lat młoda aktorka z każdym filmem wzbogaca galerię postaci, przedstawia różne charaktery, temperamenty, losy. Wśród tuzina kreacji wyróżniają się dwie – Krystyny w „Iwanie Kondarewie" opartym na motywach powieści Emiliana Stanewa i Stefki w „Dzielnicy willowej", według scenariusza Georgi Miszewa.

O Krystynie Katia Paskalewa mówi:

– Rola ciekawa i wdzięczna zarazem. Krystyna, jej świat duchowy, w niczym nie przypomina Marii z „Koziego rogu". Otwierała się przede mną perspektywa zagrania kogoś innego, ukazania się w nowym świetle.

I wtedy właśnie, gdy przyjęliśmy „nowe emploi" aktorki: złożona, pełna sprzeczności natura kobieca – przyziemna i wzniosła, bezradna i zdecydowana – Katia Paskalewa zadziwiła nas postacią zupełnie innej bohaterki. Stefka z „Dzielnicy willowej" jest współczesną kobietą pozbawioną wszelkich delikatniejszych uczuć, opętaną manią gromadzenia dóbr, walczącą z przekonaniem, z całą energią swego władczego charakteru w imię fałszywych wartości.

W tych dwóch filmach Paskalewa wyraźnie uwypukliła swą zdolność bezbłędnego orientowania się w społecznej i moralnej motywacji postaci, a jednocześnie wyczucia jej funkcji w ogólnej strukturze utworu. Oba filmy wyróżnione zostały nagrodami krajowymi i międzynarodowymi – i niemała w tym zasługa aktorki.

– Do tej pory – mówi – nie mam ściśle określonego, ulubionego typu bohaterki. Nie mam też wielkich wymagań wobec ról. Stawiam jeden warunek: żeby rola była ciekawa. Różnorodność odświeża, pomaga szukać nowych rozwiązań, unikać powtarzania się. Nie ma nic straszniejszego w kinie od „zaszufladkowania" aktora. Oznacza to zamianę wszystkich kolorów palety na jeden – i wówczas nawet mistrz nie jest w stanie namalować wielobarwnego obrazu.

Przejściowym, modnym typom aktorek Paskalewa przeciwstawia swój naturalny, szczególny urok, płynący jak gdyby z wewnętrznego uduchowienia. Potrafi odczytywać zamysły autorskie, pracuje z wielu różniącymi się temperamentem i stylem reżyserami, jest jedną z najpopularniejszych aktorek bułgarskiego kina.

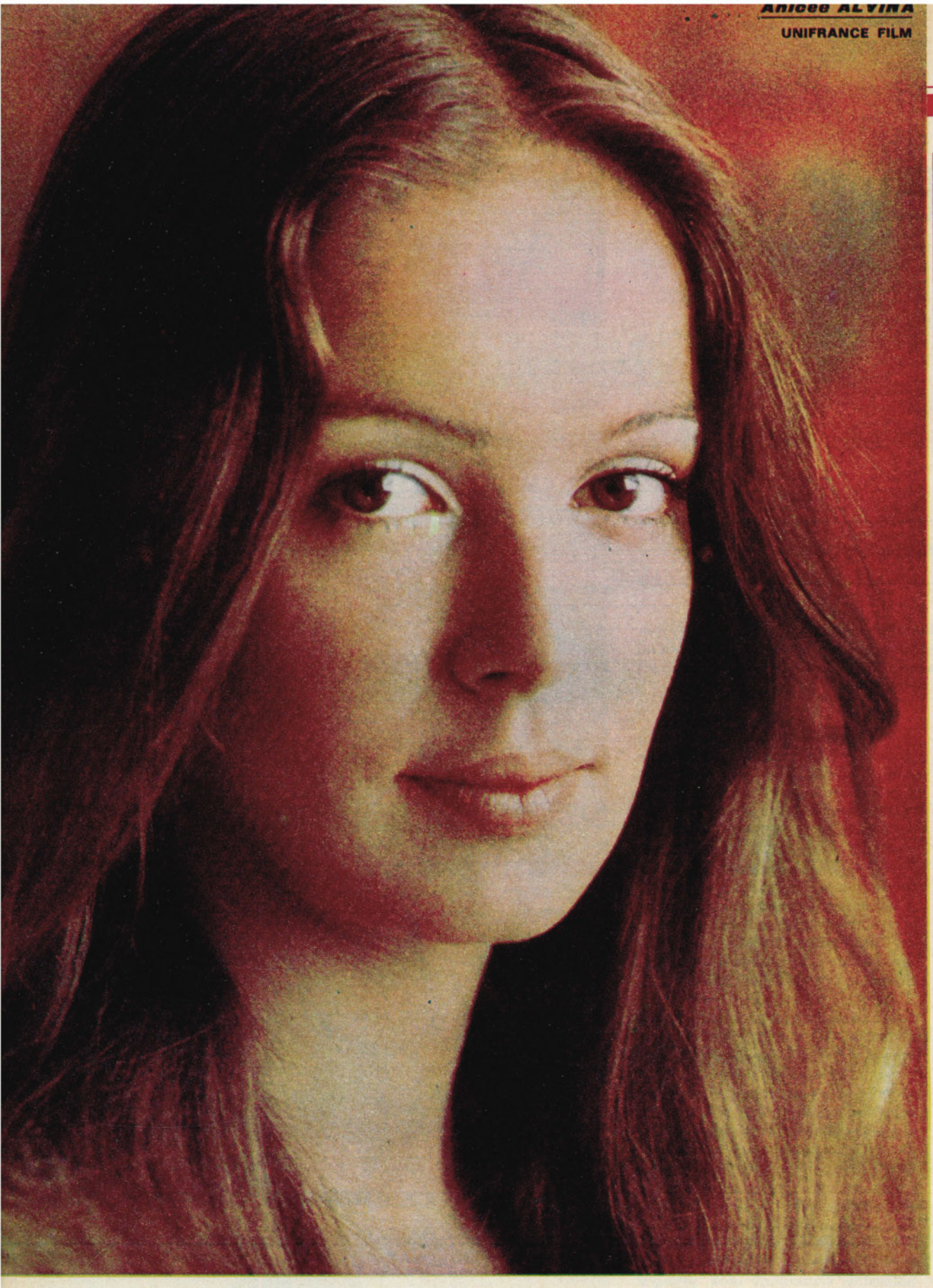
– Każdy aktor nosi w sobie swój własny temat i jego postawa obywatelska w dużym stopniu polega na obronie tego tematu zawsze i wszędzie... Wydaje mi się, że najsilniejszą cechą moich bohaterek jest zdolność kochania – w najszerszym znaczeniu tego słowa.

To właśnie jednoczy postacie filmowe Kati Paskalewej: kobiety nieprzejednane i silne w swojej miłości, poszukujące szczęścia. Cierpiące i tragiczne, kiedy go nie znajdują, śmieszne i żałosne zarazem, kiedy nie wiedzą gdzie go szukać.

JULIA JANEWA
(Sofia-Press)

W „Kozim rogu" Metodi Andonowa

W „Porażeniu słonecznym" Christo Piskowa i Iriny Aktaszewej



fot. Film Francais

Anicée Alvina

Debiutowała na ekranie mając 18 lat, występowała w dwóch filmach awangardowego pisarza i reżysera Alaina Robbe-Grilleta, a swą pierwszą „dorosłą rolę" zagrała w „Kobiecie fatalnej" (La femme fatale) Jacquesa Doniol-Valcroze'a. W realizacji – „Barykada o świcie" (Barricade du point du jour), film, w którym René Richon rekonstruuje ostatnie dni Komuny Paryskiej.

FAKTY

Zmarł William Castle (63 lata), producent i reżyser amerykański, który zdobył sobie w latach pięćdziesiątych rozgłos serią tanich horrorów, wykorzystujących rozmaite techniczne nowości: ekran stereoskopowy, możliwość wyboru przez widza jednego z dwóch zakończeń („Mr Sardonicus"). Niedawno oglądaliśmy go na ekranie w roli reżysera w filmie „Dzień szarańczy". Był m. in. producentem filmu Romana Polańskiego „Dziecko Rosemary". Zmarł przy pracy nad swym 107 filmem „2000 Lakeview Drive".

★

Twórca spaghetti-westernów, Sergio Leone przystępuje do realizacji dawno zapowiadanego filmu „Niegdyś w Ameryce" z udziałem Kirka Douglasa, Moniki Vitti, Agostiny Belli, Alberto Sordiego i Vittorio Gassmana. Na ekranie wystąpią też reżyserzy Gillo Pontecorvo i Luigi Comencini.

★

Glenn Ford, bohater wielu klasycznych westernów, występuje jako prezenter w 26-odcinkowej serii „Katastrofy", realizowanej dla brytyjskiej TV w miejscach największych katastrof, znanych z historii.

★

Największa wytwórnia ZSRR – Mosfilm przygotowuje na 60 rocznicę Wielkiego Października serię interesujących filmów. Na ekrany wejdzie m. in. pokazany już na moskiewskim festiwalu czteroczęściowy epicki obraz Jurija Ozierowa „Żołnierze wolności", ukazujący klęskę faszyzmu w ostatniej wojnie, telewizyjny serial „Droga przez mękę" Wiktora Ordyńskiego według powieści Aleksego Tołstoja, „Syberiada" Andrieja Michałkowa-Konczałowskiego, „Los" Jewgienija Matwiejewa, „Październikowy poemat" Aleksandra Szejna – film wykorzystujący technikę poliekranu, wreszcie „Wrogowie" Rodiona Nachapietowa, ekranizacja dramatu Gorkiego.

W

IRINA KUPCZE
wybrać najlepszy

Bohaterka „Szlacheckiego gniazda", „Romancy o zakochanych" i „Cudzych listów", jedna z najciekawszych aktorek kina radzieckiego pisze na łamach „Sowietskiego Ekranu":

Często stwierdza się dziś, że podstawą współczesnego stylu gry aktorskiej jest autentyzm i powściągliwość. Typowe cechy dzisiejszych wykonawców – to pewnego rodzaju ironia, intelektualizm, a także umiejętność spojrzenia na siebie z dystansu. Towarzyszy temu głębia psychologicznego rysunku. Sądzę jednak, że cechą najważniejszą, bez której aktor nie byłby aktorem, jest jego indywidualność. Dzisiaj odtwórca roli staje się jej autorem.

Pojęcie „samookreślenia" użyte w stosunku do aktora wygląda na pierwszy rzut oka jak paradoks. Wypada nam przecież często odtwarzać przeróżne, nawet skrajnie przeciwstawne sobie charaktery. Jednakże ta dwoistość natury aktora, jej sprzeczności, stanowią z góry założoną cechę zawodową. Przecież aktor jako jedyny spośród artystów tworzy z materiału, który tkwi w nim samym. Jakąkolwiek rolę zagra, zawsze musi wewnątrz siebie szukać cech kreowanego bohatera, gdyż inaczej nie uzyska prawdopodobieństwa postaci, nie będzie przekonywający.

To samo dotyczy sytuacji, kiedy aktor nie zgadza się wewnętrznie z postępowaniem swego bohatera. O Lizie Kalitinej ze „Szlacheckiego gniazda" krytycy pisali, że jest to bohaterka, która ma w sobie dość siły, aby odciąć się od ukochanego człowieka i uciec do klasztoru. A ja widzę w tym geście raczej słabość... Przecież Liza była dla Ławreckiego szczęściem, wybawieniem. A jednak przestraszywszy się grzechu przed Bogiem, dopuściła się go wobec ukochanego człowieka. Mimo bezgranicznego współczucia dla bohaterki nie mogłam jej tego wybaczyć. I chociaż moim obowiązkiem było

Cichy Amerykan

Tytuł zapowiada film sensacyjny ze szpiegowską intrygą. Akcja rozgrywa się w roku 1947, w czasie, gdy kontrrewolucyjne siły przygotowują polityczny przewrót w Czechosłowacji. Przedstawiciel firmy handlowej Aurodenta, pan Charles Barton jest tytułowym „cichym Amerykaninem", którego rzeczywista misja niewiele ma wspólnego z handlem. To w jego przedsiębiorstwie spotykają się ludzie wplątani w grę polityczną.

Film Josefa Macha i Stepana Skalskiego jest ekranizacją powieści „Zakulisowy dyrygent" Miroslava Hladkiego. Bartona gra Josef Langmiler, ale główny wątek filmu to losy pary ludzi zabłąkanych. Jiří (Mirosław Zounar) należał do tajnej organizacji „Straceńcy"; po latach spotyka Milenę (Barbara Brylska), nie zdając sobie sprawy z jej powiązań z siłami kontrrewolucji. Na Milenie ciąży podejrzenie, że przyczyniła się do zguby innych członków organizacji;

W „Gwieździe zwodniczego szczęścia" Władimira Motyla

ENKO:
y wariant

usprawiedliwić ten krok Lizy, to jednak w kontekście całego filmu można wyraźnie dostrzec jak ja, aktorka, odnoszę się do Kalitinej. Oczywiście takie rzeczy są możliwe tylko wtedy, kiedy reżyser szuka w aktorze sojusznika, współautora, a nie ślepego wykonawcy.

Jeśli punkty widzenia reżysera i aktora pokrywają się, zyskujemy idealne warunki pracy. Najważniejsze jest wspólne poszukiwanie optymalnych rozwiązań. Powstaje wtedy zazwyczaj nie jeden, ale co najmniej pięć wariantów, z których można wybrać najlepszy.

W filmie „Romanca o zakochanych" miałam grać miłą i dobrą dziewczynę – Ludę. To u niej znajduje cichą przystań bohater rozgoryczony z powodu pierwszej, nieszczęśliwej miłości. Andriej Michałkow-Konczałowski zaproponował jednak inne rozwiązanie, wychodząc z założenia, iż po przeżytym niedawno dramacie bohater nie może od razu zakochać się w Ludzie. Z początku jest mu obojętna, potem, stopniowo, następuje duchowe odrodzenie w miłości. To rozwiązanie okazało się daleko bliższe prawdy.

Grać na przekór reżyserowi – to rzecz bezmyślna i nieuczciwa. Lepiej po prostu odmówić. Moja rola to tylko część większej całości, w której on najlepiej się orientuje. Można nieustannie poprawiać poszczególne sceny w procesie zdjęciowym, ale najważniejsze jest to, czy można z góry zaakceptować świat reżysera, istnienie w czasie i przestrzeni, jakie ten świat wypełniają.

Każdy, najlepszy nawet człowiek ma jakieś cechy, które można potępić, a w ludziach złych zdarzają się pierwiastki dobra, podkreślające jeszcze ich nikczemność. Nie chcę przez to powiedzieć, że trzeba grać „pół na pół"... Tu nie ma gotowych recept. Wyczucie właściwych proporcji – to sprawa talentu oraz intuicji aktora.

nin w Pradze

dowody winy próbuje zebrać Pavel (Frantisek Nemec), którego obsesją jest zemsta. Czy Milena jest niewinna? Czy miłość dziś obierze właściwą drogę?

Miroslav Zounar i Barbara Brylska fot. Kino

NAJSTARSI

Alfred Hitchcock i George Cukor: nazwiska z historii filmu, a przecież obaj nie zaprzestali działalności w kinie dnia dzisiejszego. W sierpniu ukończyli po 78 lat: Cukor siódmego, Hitchcock – trzynastego. Obaj pracują nad nowymi filmami, do których zbiegiem okoliczności scenariusze napisał ten sam autor: James Costigan. Na naszych ekranach obejrzymy wkrótce 53 film Hitchcocka, „Intrygę rodzinną" i bodajże pięćdziesiąty (niech skrupulatni filmografowie ustalą liczbę!) Cukora – „Błękitnego ptaka". John Russel Taylor rozmawia na łamach „Sight and Sound" z seniorami kina, zadając im te same pytania.

HITCHCOCK

Rozmowa odbywa się w studiu Universal, gdzie mistrz w czarnym garniturze jest obecny codziennie od 9 do 17. Jeżeli nie pracuje nad filmem, czyta scenariusze, ogląda filmy innych, młodszych i ojcowskim okiem strzeże swego królestwa.

● **W ciągu pięćdziesięciu lat zrobił Pan 53 filmy. Co Pana do tego skłaniało?**

– To jak z fuszerem, który trzyma się swego do ostatka. Ma się pewnego rodzaju instynkt, który skłania do robienia tego, co się potrafi najlepiej – reszta jest kwestią przyzwyczajenia. Za późno już zaczynać coś, co chciałbym naprawdę robić – a chciałbym być prawnikiem-kryminologiem. Całe życie zafascynowany byłem przestępstwem i mechanizmem działania prawa. Film nie był sprawą wyboru: wyszedłem ze szkoły mając 14 lat, rysowałem szkice techniczne i w konsekwencji trafiłem do kina. Czytałem

Alfred Hitchcock

Buchana i Chestertona i wszystkie autentyczne historie kryminalne, jakie wpadły mi w ręce, ale nie przyszło mi na myśl, że istnieje praktyczna szansa takiego ukierunkowania życia.

● **Dlaczego nie teatr?**

– Kiedy pytają mnie dlaczego nie reżyseruję sztuk, odpowiadam, że nie wiedziałbym od czego zacząć. Chodzę systematycznie do teatru, ale zachowałem niewinność. Nie wiem, kiedy aktor powinien odwrócić się plecami do publiczności, nudzę się na samą myśl o tym, że mógłbym pracować ograniczony czwartą ścianą proscenium. W teatrze najważniejszy jest autor, to on jest ostatecznym arbitrem. W filmie ostatnie słowo należy do reżysera.

● **Zbliżając się do 78 lat jest Pan czynny jak zawsze i nie myśli o wycofaniu się. Co Panem teraz kieruje?**

– Mam z Universalem kontrakt, którego trzeba dopełnić: jeszcze dwa filmy. Ale w gruncie rzeczy nie mógłbym się wycofać. To okropny pomysł. Co bym robił? Siedziałbym w domu i czytał? Nie interesują mnie podróże, odbyłem już wszystkie jakich pragnąłem. Proszę także pamiętać, że jestem nie tylko twórcą, ale i technikiem. Ćwiczenia techniczne, rozwiązywanie problemów technicznych są dla mnie bardzo ważne. Zawsze musiałem coś robić, nie odpowiada mi filozofowanie na temat tego, co robię.

● **Czy poprzez swoje filmy chciał Pan wyrazić coś szczególnego?**

– W każdym temacie jest coś, co chciałem wyrazić – w tym sensie, że przykuło moją uwagę i chciałem to wydobyć przez sam sposób potraktowania tematu. Może to być kwestia techniczna: w „Intrydze rodzinnej" na przykład chodzi o strukturalny układ dwóch odrębnych wątków i ludzi, zbliżających się stopniowo, w sposób nieunikniony ku sobie. W „Krótkiej nocy" (film nad którym Hitchcock właśnie pracuje – przyp. red.) jest sytuacja, która mnie fascynuje: mężczyzna zakochuje się w żonie człowieka, którego ma zabić. Jak we francuskiej farsie, tyle że na odwrót. Nie może przecież wtajemniczyć kobiety w swoje plany i cały ten romans naznaczony jest tajemnicą, która nadaje mu specyficzny smak i atmosferę. To właśnie chcę przekazać.

● **Czy żałuje Pan czegoś, czego nie udało się Panu zrobić?**

– Może tego, że nie zostałem prawnikiem. I pewnych pomysłów, których nie udało mi się wcielić w odpowiednie scenariusze. I „Mary Rose" (fantastyczna powieść dla dzieci J. M. Barrie – red.), którą naprawdę chciałem sfilmować, ale mi nie dano. Czy pan wie, że w obecnym kontrakcie mam zastrzeżenie, iż nie będę robił „Mary Rose"?

CUKOR

Nie przypomina w niczym chodzącej wielkości, choć mieszka w Los Angeles w scenerii godnej swoich luksusowych komedii. Dom pełen obrazów – Braque, Ronault, Sutherland. Pracuje nad filmem „Vicky", którego gwiazdą będzie Faye Dunaway.

● **W ciągu czterdziestu lat zrobił Pan blisko 50 filmów. Co Pana do tego skłaniało?**

– Pieniądze!... Nie, Nie nie wiem. Jakaś niemądra kobieta zapytała mnie ostatnio: czy odnalazł pan swego błękitnego ptaka szczęścia? Odpowiedziałem: tak, aż dwa. Pierwszy – że w swojej niewinności i ignorancji połknąłem bakcyla teatru. Nie umiałem niczego, ale byłem porażony sceną. Nie miałem pojęcia, co robi reżyser, ale wiedziałem, że właśnie nim chcę być: wyobrażałem sobie zdaje się, iż mówi ludziom, co mają robić, to brzmiało zachęcająco. W owym czasie nie ceniło się kina. Oglądałem filmy ale zawsze chodziło mi o teatr. Byłem inspicjentem (i to dobrym), prowadziłem scenę w Rochester, potem reżyserowałem. Nadeszła era filmu dźwiękowego: chociaż nigdy nie pasjonowałem się kinem, dostrzegłem pewne możliwości, ale to nie miało dla mnie tego znaczenia, co teatr. Nie żałuję swego przyjścia do Hollywood. W teatrze spędziłem dziesięć czy jedenaście lat. Kiedy po raz pierwszy postawiłem stopę w Los Angeles, poczułem, że to szczęśliwy krok, jak niegdyś w Rochester. Wszystko w kinie było dla mnie tajemnicze, ale dla wielu innych ludzi również. Czułem się zainteresowany, podniecony. To było jak przejście przez Morze Czerwone. Wiedziałem, co chcę robić i udało mi się to. Nadal to robię, zawsze podekscytowany, nie znudzony.

● **Czym Pan się teraz kieruje?**

– Wciąż jest to sprawa ekscytacji, nieodpartej potrzeby mówienia innym, co mają robić. I oczywiście, ta szczęśliwa okoliczność, że każdy nowy pomysł stanowi wyzwanie, stawia mnie wobec nowych zainteresowań.

● **Czy chciał Pan wyrazić coś szczególnego poprzez swoje filmy?**

– Och, nie! Jeżeli robi się swoje, robi się wszystko. Jest to forma wyrażania siebie, zarobkowania, wszystkiego. Jakieś specjalne ukierunkowanie nie ma znaczenia. I przestrzegam przed wykonywaniem dobrej roboty bez zapłaty. Kiedy się mówi o swobodnym przekazywaniu własnych idei, o rozwijaniu inspiracji bez komercyjnych więzów i tak dalej, dla mnie jest to fantazja. Wielu młodych ludzie bierze ją dziś za prawdę. Liczy się gadanina, nie robota. A kiedy widzę rezultaty, zadaję sobie pytanie: dobry Boże, i po co tyle mędrkowania? Wielkie przesłania, wspaniałe zamiary – i nic na ekranie. Kiedy się za wiele mówi, czar pryska. Dlatego nie uważam, że mam do spełnienia boską misję.

● **Czy żałuje czegoś, czego nie udało się Panu zrobić?**

– Och, kilku tematów, w które włożyłem mnóstwo pracy i które nigdy nie dostały się na ekran. Ale niczego się naprawdę nie traci: wszystkie lektury i dokumentacja początków ruchu kobiecego czy wiktoriańskiego spirytyzmu przydały mi się teraz przy „Vicky". Oczywiście, w moim podeszłym wieku są pewne rzeczy, które chcę i mogę robić, inne byłyby po prostu nudne.

● **Czy wycofa się Pan z czasem?**

– Nie. Umrę na posterunku. Dlaczego miałbym się wycofywać? Do czego? Czy nie prowadzę w końcu najpiękniejszego życia emeryta? Wycofać się, to znaczy po części umrzeć. To byłoby okropne wstawać rano i nie mieć nic do roboty!...

George Cukor na planie „Błękitnego ptaka"

Mieczysława Cwiklińska w „Znachorze"

„Znachor", albo co robić z ekranową tandetą

Ilekroć film o wątpliwych wartościach ściąga do kin tłumy widzów, krytyka, szczególnie ta „ambitna", jest zażenowana. Co robić z takim np. faktem, że nasza publiczność, wychowana przecież na starannie dobieranym repertuarze, zapełnia kina wznawiające po czterdziestu latach „Znachora" czy „Profesora Wilczura"? Może to tylko sentyment, na którym należy po prostu zarobić nie przejmując się taką np. oceną krytyka:

„Znachor" był dziełem wzorcowym, obrazem tego, czym była przeciętna twórczość filmowa w Polsce międzywojennej. Jaśniał na tle miernoty, potwierdzając jednocześnie unikalny charakter utworów bardziej ambitnych, sprawniejszych i intelektualnie bogatszych. Wyznaczał też głębię przepaści dzielącej kino polskie od powstałych w tym samym czasie takich dzieł jak „Trylogia o Maksymie" Kozincewa i Trauberga, „Towarzysze broni" Renoira, „Dzisiejsze czasy" Chaplina". (L. Armatys, „Kino" 1972, nr 12).

Zostawmy na boku problem: zarabiać czy nie zarabiać na tandecie. Natomiast stanowisko krytyka wydaje się nieporozumieniem. Bezcelowe jest ustalanie stopnia oddalenia filmu popularnego od idealnego wzorca dzieła filmowego, na który składają się arcydzieła światowej kinematografii. Reżyser „Znachora" Michał Waszyński, z pewnością nie po to spluwał w obiektyw kamery i deptał scenopis strącony na ziemię (które to zabiegi uważał za warunek sukcesu), aby zrobić film intelektualnie głęboki, lecz by na filmie zarobić, a przynajmniej nie stracić. A oto jego wypowiedź w jednej z ankiet:

„Filmy o tematyce społecznej? Filmy aktualne? Być może że filmy takie byłyby cenną zdobyczą dla polskiego kina, ale nie wierzę, by tego rodzaju utwory spodobały się publiczności (...) Nie znaczy to wcale, by jakiś film społeczny (...) nie odniósł zasłużonego być może sukcesu, ale będzie to wyjątek, a jeżeli chodzi o regułę – jestem pesymistą".

Nie warto więc chyba bezskutecznie doszukiwać się w filmach popularnych tego, czego z założenia w nich nie ma. Film popularny zaspokaja po prostu inne potrzeby widza niż dzieła bardziej ambitne.

Ulubionym zajęciem krytyków jest wykazywanie schematyzmu, sztampowości produktów niższych obiegów kultury. Pod tym względem „Znachor" daje pełne możliwości. Melodramatyczna historia zdrady małżeńskiej i kary za nią, a później nagroda dla pokrzywdzonych, to przecież najczęstsze motywy tekstów popularnych. Wszystko odbywa się tu według znanych schematów. Oprócz układów fabularnych schematyczne są też i wielekroć używane motywy sytuacyjne i obrazowe, co zapewnia filmowi – jak określił to scenarzysta „Znachora" A. Stern – „wielkie natężenie emocjonalne".

Kochankowie spotykają się z reguły w landszaftowych plenerach, co świadczy oczywiście o czystości uczuć. Podniosłość wielu momentów potwierdza burza z piorunami, używana w tej funkcji od czasów Griffitha. Motyw samotnego człowieka, wlokącego się ciemną ulicą i „atakowanego" napisami reklam, a następnie trafiającego do ponurej spelunki, to niewątpliwie wykorzystanie (w warstwie treściowej i obrazowej) przyzwyczajeń widza, ukształtowanych na niemieckim Kammerspielu.

Podobny nadmiar semantyczny, typowy dla filmu popularnego, dają ostre kontrasty: ucieczka żony w rocznicę ślubu, Chaplin na ekranie i smutna Beata przygrywająca na pianinie. Również ograniczenie obrazu życia do sytuacji towarzyskich (typowe dla tekstów popularnych) ma na celu ujednolicenie wymowy zdarzeń do obiegowych i społecznie najoczywistszych znaczeń.

Tak więc mamy do czynienia ze schematyzmem obejmującym wszystko, od układu całościowego po najdrobniejsze elementy. Czy jednak powinien on podlegać ocenie, skoro jest istotą kultury popularnej, tak jak istotą twórczości ambitnej jest przewartościowywanie obiegowych przekonań? To właśnie wtłoczenie zdarzeń w obiegowe schematy pozwala reżyserowi kierować napięciem odbiorcy, operując między realizacją schematu a jego zakłóceniem.

„Znachor" i podobne mu filmy nie mają większych wartości poznawczych, lecz widz dostaje to, czego szukał, tzn. wzmacnia swoje poczucie bezpieczeństwa, zmniejsza swój lęk przed życiem. Filmy te są bowiem współczesnymi bajkami magicznymi. Jeszcze raz przekonują odbiorcę, że

świat wartości moralych, z którymi utożsamia się on na wstępie projekcji, jest nienaruszony, a wszelkie komplikacje mają charakter przejściowy.

Należałoby chyba raz na zawsze przestać martwić się faktem, iż film popularny ma niewiele wspólnego z dziełem sztuki, i wykorzystać to, że (jak zauważa K.T. Toeplitz) „... społeczeństwo masowe poprzez kicz, poprzez uproszczone konstrukcje melodramatyczne wyraża swój autentyzm emocjonalny". Wówczas produkty niskich obiegów kulturowych, a w szczególności film popularny, można by potraktować jako dokument współczesnych mu oczekiwań etycznych czy nawyków emocjonalnych. Możliwości takich nie daje dzieło sztuki zbyt mocno związane z indywidualnością twórcy i poszukujące w zakresie zdolności wyrazowych tworzywa, a więc dalekie od motywów kultury masowej.

Polski film międzywojenny rekonstruuje gusty publiczności drobnomieszczańskiej, która – według słów J. Żarnowskiego – stała się punktem odniesienia kształtującej się w Polsce na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych nowoczesnej kultury masowej. Jednocześnie Żarnowski stwierdza, że właśnie drobnomieszczaństwo było klasą najtrudniej poddającą się klasyfikacji, głównie ze względu na dużą mobilność pionową i uleganie wzorcom inteligenckim a zarazem wzorcom warstw niższych. Z kolei wielu badaczy tego okresu zauważa proces mieszczanienia społeczeństwa polskiego, szczególnie inteligencji. Konstatacji kształtowania się w ten sposób zhomogenizowanej „warstwy pośredniej" towarzyszy brak jej charakterystyki kulturowej. W tej sytuacji ogromną przysługę oddać może analiza produkcji filmowej tego okresu.

Uważa się, że podstawową cechą naszej kultury była wówczas dominacja modelu zaangażowanego, wykorzystującego elementy ludyczne. Wynikało to z funkcji, jaką kultura pełniła u nas w XIX w. i z tradycyjnego wzorca pisarstwa jako misji i powołania. Obieg brukowy, wprowadzający swoją fascynacją złem i fatalizmem losu ludzkiego akcenty aspołeczne, był stosunkowo nikłym marginesem. Teresa Walas, autorka posłowia do ostatniego wydania „Trędowatej", sugeruje, że dla powieści popularnej dziedzictwem niezwykle cennym okazała się tradycja pozytywistyczna z jej tendencjami moralizatorskimi i łagodnym humanizmem. Potwierdzają to uwagi Żółkiewskiego, że najbardziej chodliwą lekturą były powieści Prusa, Orzeszkowej oraz romansowe w swej konstrukcji historyczne powieści Sienkiewicza i Kraszewskiego. Ze współczesnych czytano natomiast Perzyńskiego, Goetla, Makuszyńskiego, Choynowskiego, czyli beletrystykę ukształtowaną na wzorcach pozytywistycznych.

Fakt, że mieszczaństwo sięgnęło po wzorce pozytywistyczne, z ich poszanowaniem trzeźwości sądów, realizmu i wytrwałości nie wymaga chyba dłuższych wyjaśnień. W rozpoznaniu tego zapotrzebowania Waszyński wykazał znajomość mentalności odbiorcy.

W „Znachorze" oparł się na konstrukcji wczesnopozytywistycznego romansu, czerpiąc dynamikę z przeciwstawienia świata ładu rekonstruującego mieszczańską skalę wartości i świata wartości obcych. Na samym początku filmu widz utożsamia się z systemem wartości opartym na cichym szczęściu rodzinnym, podbudowanym miłością o charakterze sentymentalno-purytańskim. Profesor Rafał Wilczur łączy to z doniosłą społecznie funkcją. Siłą przeciwną jest uległość własnym, indywidualnym tęsknotom o charakterze raczej zmysłowym.

Ta opozycja prawie w całości przejęta została z wczesnopozytywistycznej ideologii, gdzie funkcjonowała jako walka tzw. wyższych popędów duchowych i tzw. niższych instynktów zmysłowych. Za „popędami duchowymi" szedł rozsądek jako podstawa moralnego ładu, a szczęście płynęło ze spokoju sumienia po wypełnieniu moralnego obowiązku.

Za przeciwstawienie się tym wartościom czeka żonę Wilczura zasłużona kara nędznej egzystencji i suchotniczej śmierci. Koleje życia Wilczura vel Kosiby utwierdzają wyżej wymieniony system wartości w myśl schematów pozytywistycznych. Nieodłącznym bowiem atrybutem bohatera pozytywnego było doznanie uszlachetniającego go cierpienia, które jako próba charakteru miało wyeksponować jego obywatelską postawę. Właściwie jedynym dodatkiem w tym całościowo przyjętym od pozytywistów rozkładzie akcentów jest skojarzenie z wartościami pozytywnymi komfortu życiowego, z futrem jako dowodem pamięci.

Gdy przyjrzeć się dokładnie całemu filmowi, mimo iż rzecz rozgrywa się między „popędami duchowymi" a „instynktami zmysłowymi", wskaźnikiem kolejnych etapów konfliktu jest sytuacja finansowa. Narażając się na zarzut zbyt prymitywnej interpretacji, należy zauważyć, że „Znachor" jest tu sygnałem faktu, iż – jak podaje J. Żarnowski – podstawowym wyróżnikiem w hierarchii społecznej, znakiem przynależności do danej grupy (i jej systemu wartości) stał się w latach trzydziestych styl konsumpcji. To wzbogacenie modelu o sielankowy żywot człowieka ustabilizowanego sygnalizuje ostateczne przejście mieszczaństwa z pozycji postępowych na zachowawcze.

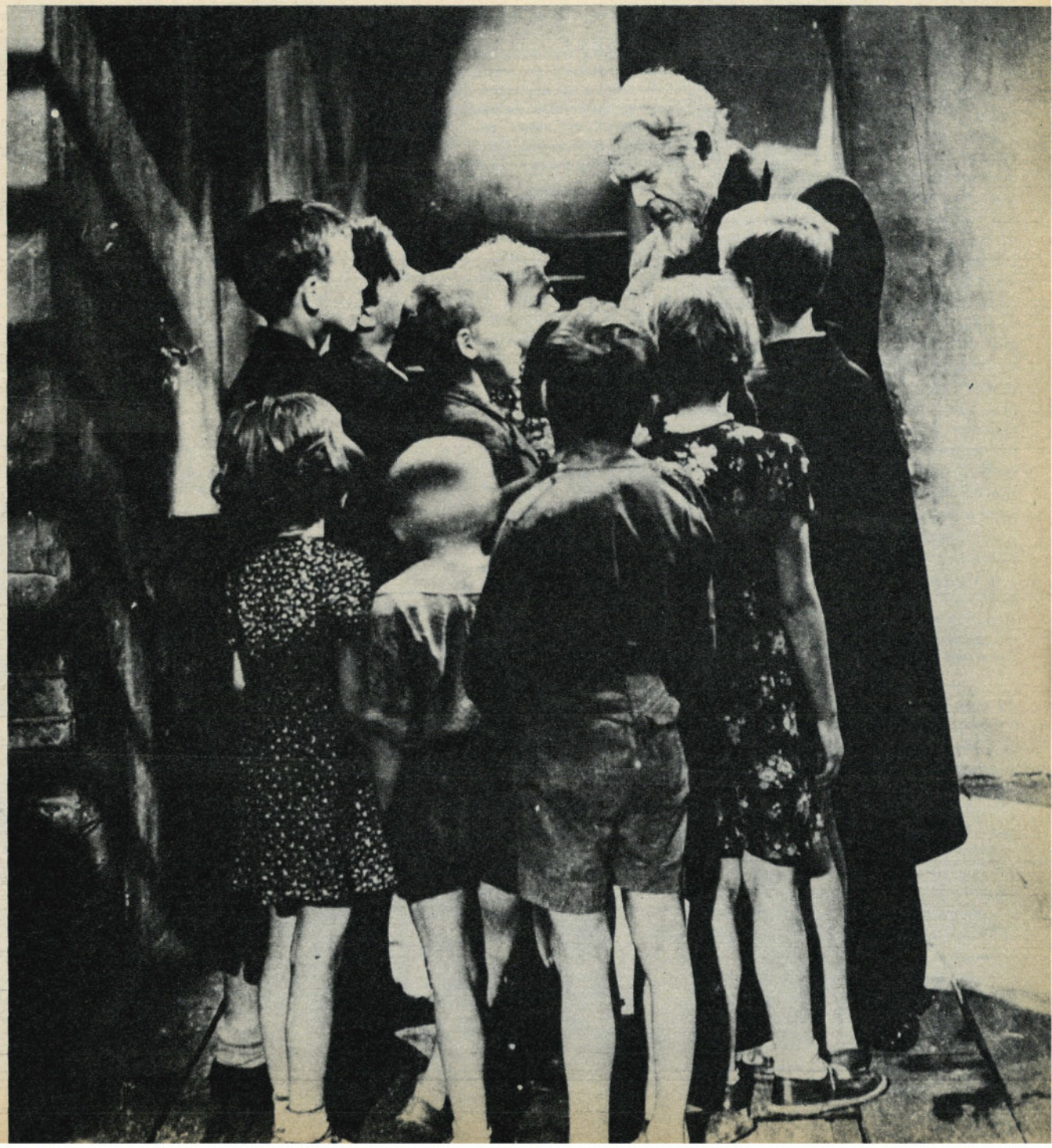
Występujące w „Znachorze" skontrastowanie śmierci jako kary za uległość własnym popędom (w przypadku żony Wilczura) i ołtarza jako nagrody za wierność wzorcom własnej grupy (w przypadku jego córki) było jednym z podstawowych motywów już w konserwatywnej powieści międzypowstaniowej.

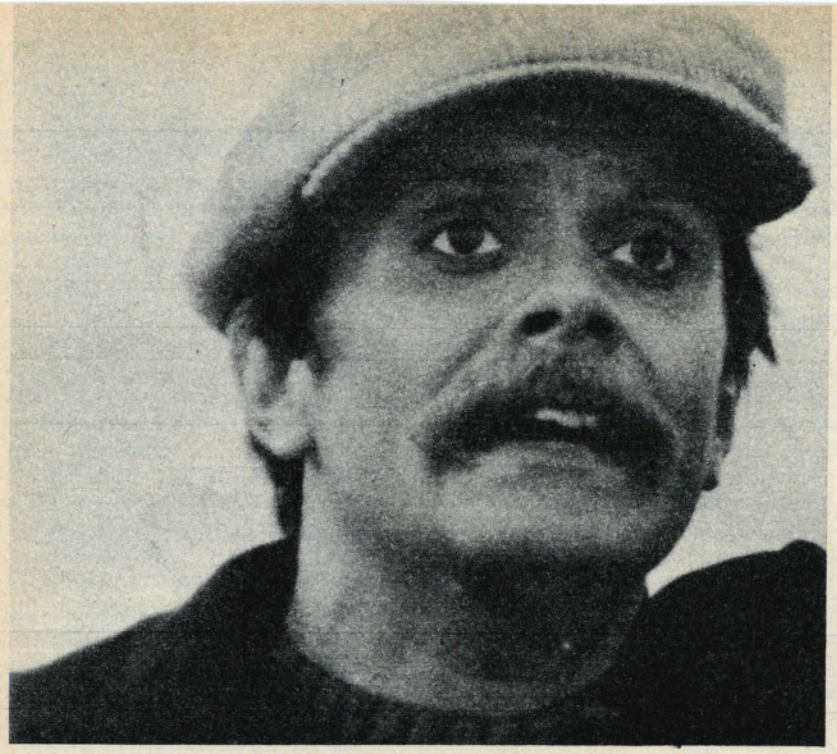
W omawianym filmie udany mezalians jest wyrazem kokieterii mieszczaństwa wobec elity społecznej i kompensuje jego kompleks niższości. Obarczanie wyższych klas kosmopolitycznym zepsuciem, egoizmem, brakiem uczuć to typowy odruch „milczącej większości" w stosunku do tego co „inne". Tak też przedstawiona jest w „Znachorze" rodzina Leszka Czyńskiego, narzeczonego niezamożnej lecz „wartościowej" córki Wilczura. Małżeństwo w tym wypadku to zaszczepienie na uschniętym pniu arystokracji wartości mieszczańskich, przy czym biedna dziewczyna uszczęśliwia zgorzkniałych bogaczy, wnosząc do ich rodziny ciepło i szczęście.

Zaprezentowane wyżej podejście do polskiego filmu przedwojennego nie jest niewątpliwie archeologią kultury. Śledzenie obserwowanej do dziś atrakcyjności tematów ukazujących „bohaterstwo skromnego człowieka" czy „sielski żywot człowieka ustabilizowanego", a także pewnych przesunięć w zestawianiu wartości „swoich" i „obcych" (wynikających z przemian ustrojowych i doświadczeń kilkudziesięciu lat) pozwoliłoby głębiej zrozumieć świadomość współczesnego społeczeństwa polskiego.

ARTUR GÓRSKI

Kazimierz Junosza-Stępowski w „Znachorze"





NIKITA MICHAŁKOW: nic nie mija bez śladu

KORESPONDENCJA Z ZSRR

Nikita Michałkow, aktor i reżyser, jest jednym z najciekawszych twórców radzieckich młodego pokolenia. Duże zainteresowanie wzbudził jego reżyserski debiut „Swój wśród obcych, obcy wśród swoich". Potem była „Niewolnica miłości" – i jeszcze nie umilkły dyskusje na temat tego filmu, a już weszło na ekrany nowe dzieło Michałkowa – swobodna adaptacja wczesnego utworu Antoniego Czechowa „Płatonow". Film nosi tytuł „Niedokończony utwór na pianolę".
Naszą rozmowę rozpoczęła opowieść reżysera o jego ubiegłorocznym pobycie w Polsce; w klubie „Kwant" odbył się pokaz „Niewolnicy miłości" oraz dyskusja o tym filmie.

– Zaskoczyło mnie zainteresowanie studentów kinem. Dyskusja trwała około czterech godzin i ujawniła różne, bardzo interesujące dla mnie punkty widzenia. I tak np. najwięcej sprzeciwów wywołało włączenie do mojego filmu fragmentów autentycznej kroniki. Prawdę mówiąc sam miałem duże wątpliwości, zabieg nie wydawał mi się zbyt uczciwy. Nawet próbowaliśmy nakręcić tę scenę „pod kronikę", w wykonaniu aktorów. Niestety, nie udało się osiągnąć zamierzonego efektu. Kronika jest kroniką: można skrobać taśmę, można filmować na 16 klatek, lecz i tak nie uzyskamy pełnego autentyzmu. A tu było to bardzo ważne; bez odpowiedniego ładunku emocjonalnego nie mogliśmy usprawiedliwić skłonności bohaterki do kinooperatora – bolszewika. Wobec tego zostaliśmy zmuszeni – wbrew względom moralnym niejako – do wykorzystania autentycznej kroniki.

● Nie tylko w Polsce, lecz i w Związku Radzieckim filmowi „Swój wśród obcych...", a szczególnie „Niewolnicy miłości" towarzyszyły ostre głosy krytyczne. Co Pan o tym sądzi?

– Z wdzięcznością przyjmuję każdą opinię, choćby najbardziej negatywną, jeśli tylko wyraża ją ktoś naprawdę zainteresowany, jeśli jest ona wyrazem osobistego stosunku krytyka czy widza do oglądanego filmu. Jestem przeciwny litowaniu się nad artystą, oszczędzaniu go.

Wszystkie moje filmy (a i ten nowy nie będzie wyjątkiem) wywoływały krańcowo różne opinie: Cóż, nie wstydzę się swoich filmów. Robię tylko to, co mnie naprawdę frapuje. Niech film prowokuje spory, żadne dzieło sztuki nie wymaga aprobaty wszystkich. Jeśli artysta posiada swoją własną, wypracowaną osobowość – może spokojnie przyjmować każdą krytykę.

● Wszystko to prawda, ale nie jest chyba dobrze, że masowy widz nie odebrał „Niewolnicy miłości", ściślej – masowy widz nie poszedł po prostu na ten film, co było zresztą dla krytyków swoistym fenomenem: myśleliśmy, że temat prosto z „fabryki snów", styl „retro", znakomici aktorzy ściągną publiczność. Gdzie Pan upatruje przyczyn niepowodzenia filmu?

– Rzeczywiście, wszyscy popełniliśmy błąd. Pracując nad filmem przypuszczaliśmy, że widz będzie go oglądał naszymi oczyma. Lecz masowy widz od samego początku był niedokładnie zorientowany w sprawie. Sam tytuł „Niewolnica miłości" budził skojarzenia z arabskimi lub indyjskimi melodramatami, które cieszą się u nas wielką popularnością. Więc to, co wielbiciel arabskiego melodramatu zobaczył na ekranie wywołało gniew i rozdrażnienie. Intonacja głosu Jeleny Sołowiej, umowna stylistyka filmu, nawet sam temat – wszystko to było niezwykłe, niezrozumiałe, wychodzące poza ramy stereotypów. A jednocześnie ten sam tytuł odstraszył tych widzów, którym nasz film mógł się podobać.

Zaszła też czysto techniczna pomyłka. Na afiszach reklamowych nie umieszczono cudzysłowu przy tytule filmu. Cudzysłów sugerował nasz dystans do filmowych wydarzeń, a poza tym był to tytuł filmu, w którym grała Olga Wozniesienska.

Mówię to wszystko dlatego, że widz powinien być przygotowany do przyjęcia filmu (przez prasę, reklamę, telewizję), powinien dokładnie znać rodzaj, stylistykę, epokę... Wówczas przyjdzie do kina z odpowiednim nastawieniem emocjonalnym.

„Niewolnicy miłości" nie należy odbierać ani jako filmu historycznego z okresu rewolucji, ani jako komedii muzycznej. Przy takim spojrzeniu film rzeczywiście nie wytrzymuje krytyki.

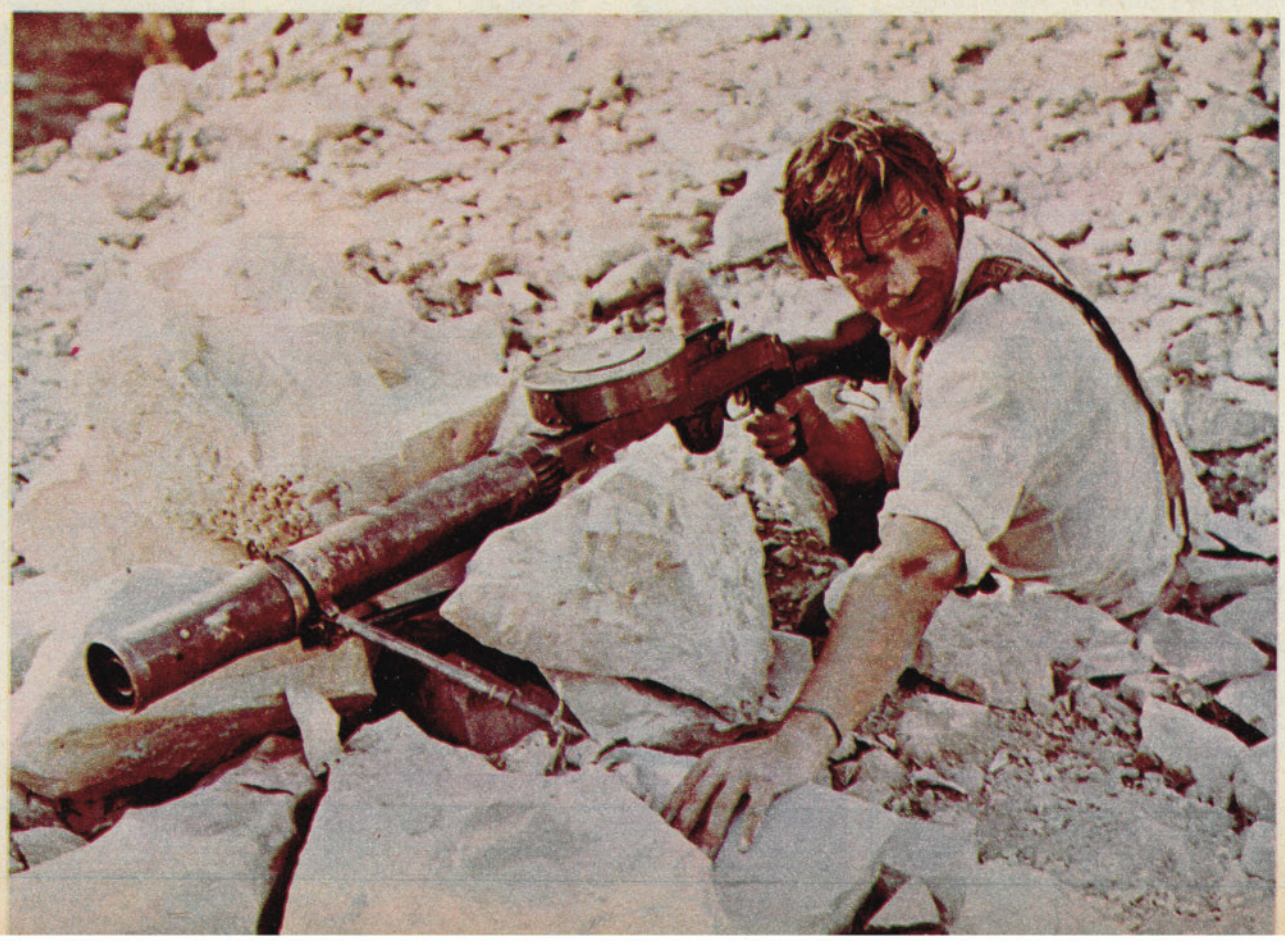
● A może w grę wchodzą inne przyczyny? Mnie się wydaje, że o niepowodzeniu zadecydowały nie tyle tytuł, rodzaj, czy fabuła, co swoista stylistyka filmu.

– Bez tej stylistyki byłby to inny film. Dla mnie „Niewolnica miłości" była interesująca właśnie ze względu na taki, a nie inny język, na stylistykę, którą wybraliśmy. Nie interesuje mnie proste opowiadanie fabuły, która rozwijałaby się logicznie i wiodła do finału. Zadaniem artysty jest wyrażenie w sposób emocjonalny tego, co go porywa. Ważne jest nie tylko co, ale i jak. Każdy ma własny styl, plastykę, własny język, za pomocą którego wyraża żywą istotę kina.

● „Niewolnica miłości" była w Pańskim dorobku filmem przypadkowym. Przedstawiono Panu po prostu scenariusz, z którego zrezygnował inny reżyser.

– To niezupełnie tak. Na realizację

„Swój wśród obcych, obcy wśród swoich"



zgodziłem się pod warunkiem, że przerobię scenariusz całkowicie. Punktem wyjścia stała się dla mnie scena zabójstwa operatora, który dopiero co wyznał miłość. Kiedy „znalazłem" tę scenę – kłębek akcji zaczął rozwijać się w mojej wyobraźni w jedną i w drugą stronę.

● Jak narodził się pomysł finału – tramwaj-uwożący bohaterkę donikąd?

– W pierwotnej wersji scenariusz kończył się śmiercią Olgi Wozniesienskiej. Doszliśmy do wniosku, że to zbytnie okrucieństwo wobec bohaterki, zresztą istota sprawy nie polegała na śmierci fizycznej. Tak zrodziła się wizja ginącej we mgle kobiety, która nie dojrzała do rewolucji, do innego życia. Siłą swego talentu rzuciła się w ogień nowej rzeczywistości i spaliła się. I to właśnie jest tragizm tej wizji. Wydaje mi się, że finał w bardzo wyrazisty sposób, zgodnie ze stylistyką całości oddaje sens filmu. Inna sprawa, że umowność finału jest źle rozumiana przez widzów – pytają skąd ten tramwaj, dlaczego bez motorniczego, cóż to za dziwaczny śpiew?

● Krytyka często zarzuca Panu eklektyzm, brak oryginalnego tematu i programu artystycznego. Wydaje się, że Pański nowy film znowu stanie się pożywką dla tego rodzaju zarzutów...

– Bardzo możliwe. Wraz ze współautorem scenariusza, Aleksandrem Adabaszjanem zdecydowaliśmy się na wczesną sztukę Czechowa, której tytuł pochodzi od nazwiska głównego bohatera – „Płatonow". Wiadomo, że młody Czechow poprosił swego brata Michała Czechowa, który był aktorem, aby ten pokazał rękopis sztuki Jermołowej. Lecz utwór nie zainteresował wielkiej aktorki. Dopiero po śmierci Czechowa znaleziono ów rękopis między jego papierami. Utwór jest interesujący, bowiem przewijają się w nim tematy, bohaterowie i myśli dojrzałych dzieł Czechowa – „Iwanowa", „Wiśniowego sadu" i innych.

Dla nas był ważny jeden motyw sztuki, charakterystyczny dla całej twórczości Czechowa: człowiek, który raz zdradził siebie lub kogoś innego, zaczyna stopniowo znajdować usprawiedliwienie dla swoich czynów. I kiedy zjawia się możliwość zmiany swego postępowania, niejako oczyszczenia – brak mu już na to sił. Kłamstwem i zdradą jest oplątany. Nic nie mija bez śladu. Każdy czyn coś odbiera lub daje. Bohaterowie Czechowa mają nadzieję, że dokonają czegoś, lecz to się nie spełnia. W sztuce Płatonow ginie z ręki Zofii, lecz my chcieliśmy skompromitować do reszty bohatera i nie pozwoliliśmy mu zginąć.

● Biorąc za podstawę wczesny utwór Czechowa, napisał Pan na dobrą sprawę nową sztukę, którą teoretycznie mógłby napisać Czechow dojrzały. Ale czy można tak obchodzić się z klasyką?

– Prawie wszystkie utwory Czechowa zostały przeniesione na ekran – u nas, a i za granicą. Nie chcieliśmy się powtarzać. Oto dlaczego, wybrawszy utwór młodego Czechowa i uzupełniwszy go motywami z kilku opowiadań, stworzyliśmy nowe dzieło, które pozwoliło nam pełniej i głębiej zrozumieć właściwe dla twórczości Czechowa charaktery. Nie zmieniliśmy ducha tej twórczości i to, jak mi się wydaje, jest najważniejsze.

● Postacie filmu przez cały czas śmieją się histerycznie. Odnosimy wrażenie, że to szopka lub szpital dla obłąkanych. Film zrobiony jest w estetyce kiczu...

„Niewolnica miłości"

– Przyjęło się u nas grać Czechowa na smutno. Sam Czechow nazywał swoje dramaty komediami. W filmie próbowaliśmy połączyć ironię i bezwzględność autora wobec swoich bohaterów z czułością i współczuciem. Spotęgowana hałaśliwość zastępuje bohaterom Czechowa autentyczne uczestnictwo w życiu. Stąd stylistyka naszego filmu.

● Kogo Pan uważa za swojego mistrza, jeśli idzie o sztukę reżyserską? Kto wywarł na Pana wpływ?

– Przede wszystkim Michał Romm, u którego studiowałem. Romm uczył nie sztuki reżyserowania, ale rzemiosła. Oprócz tego wpajał w nas pragnienie opanowania sztuki uprawiania kultury. Stworzył takie warunki, w których młody człowiek mógł stać się kimś. Według mnie, jest to jedynie słuszna droga, jako że w sztuce reżyserii ważne są trzy elementy: pozycja twórcza, kultura, warsztat. Warsztat jest szczególnie ważną sprawą – pierwszoplanową. Tylko wysoki stopień znajomości warsztatu pozwala dokładnie wyrazić zamysł, koncepcję filozoficzną.

● Rozpoczął Pan karierę reżysera wraz z dużą grupą aktorów, którzy też zmienili zawód. Jak Pan ocenia to zjawisko?

– Nie chciałbym sprawić przykrości tym świeżo upieczonym reżyserom, lecz taka masowa migracja wypływa z błędnego mniemania o zawodzie reżysera. Reżyseria jest bardzo niewymierna, skutkiem czego możliwy jest tu, niestety, dyletantyzm. Operator, który nie umie filmować, zostanie wyrzucony z pracy, lecz jeszcze nie zdarzyło się, aby odebrano realizację filmu reżyserowi, który nie zna swego fachu. Dziś mnóstwo reżyserów, przede wszystkim tych, którzy zmienili zawód (byłych aktorów, operatorów, scenarzystów), odznacza się niskim poziomem kulturalnym, nieznajomością podstaw warsztatu oraz brakiem osobistego poglądu na sztukę. Biorąc się za reżyserię pragnąłem wyrażać swoje myśli za pomocą środków filmowych, odżegnując się jednocześnie od odpowiedzialności za cudzy dyletantyzm w tym zawodzie. Kiedy zaczynałem się uczyć, wydawało mi się, że już wszystko umiem. Lecz z biegiem czasu stawały się dla mnie oczywiste ograniczoność moich umiejętności i konieczność lepszego opanowania warsztatu.

● A jak Pan widzi swoją aktorską przyszłość?

– Grać będę koniecznie. Jestem reżyserem, ale nie przestałem być aktorem. Zawód aktora jest zupełnie wyjątkowy. Aktor gra od siebie, samym sobą. Pracując przy filmie wszystkie wysiłki ekipy staram się tak ukierunkować, aby pomóc aktorowi, stworzyć mu optymalne warunki do pracy.

● Problemy dobrej reżyserii są ściśle związane z problemami dobrego, fachowego scenariusza...

– Mówiąc uczciwie, nie wierzę w taki podział pracy przy filmie na oddzielne etapy – scenariusz, reżyseria... Nie wierzę także w twierdzenie, że dobry reżyser może napisać dobry scenariusz, jeśli temat go nie zafrapował. Tak się nie zdarza. Tak czy inaczej, autorem filmu jest reżyser. To on za wszystko odpowiada, wszystko spoczywa w jego rękach. Na przykład: przez zły montaż można „położyć" cały film – mimo nawet najoryginalniejszej fabuły, najwspanialszej roli aktora...

Pracę nad filmem należy rozpoczynać w zespole od samego początku. Filmy w ogóle powinny być robione przez zespoły zgrane pod każdym względem. Jeśli reżyser zostanie wciągnięty w pracę nad obcym mu duchowo scenariuszem, jeśli dadzą mu operatora, choćby najzdolniejszego, o innym stylu artystycznym, nic dobrego z tego nie wyjdzie.

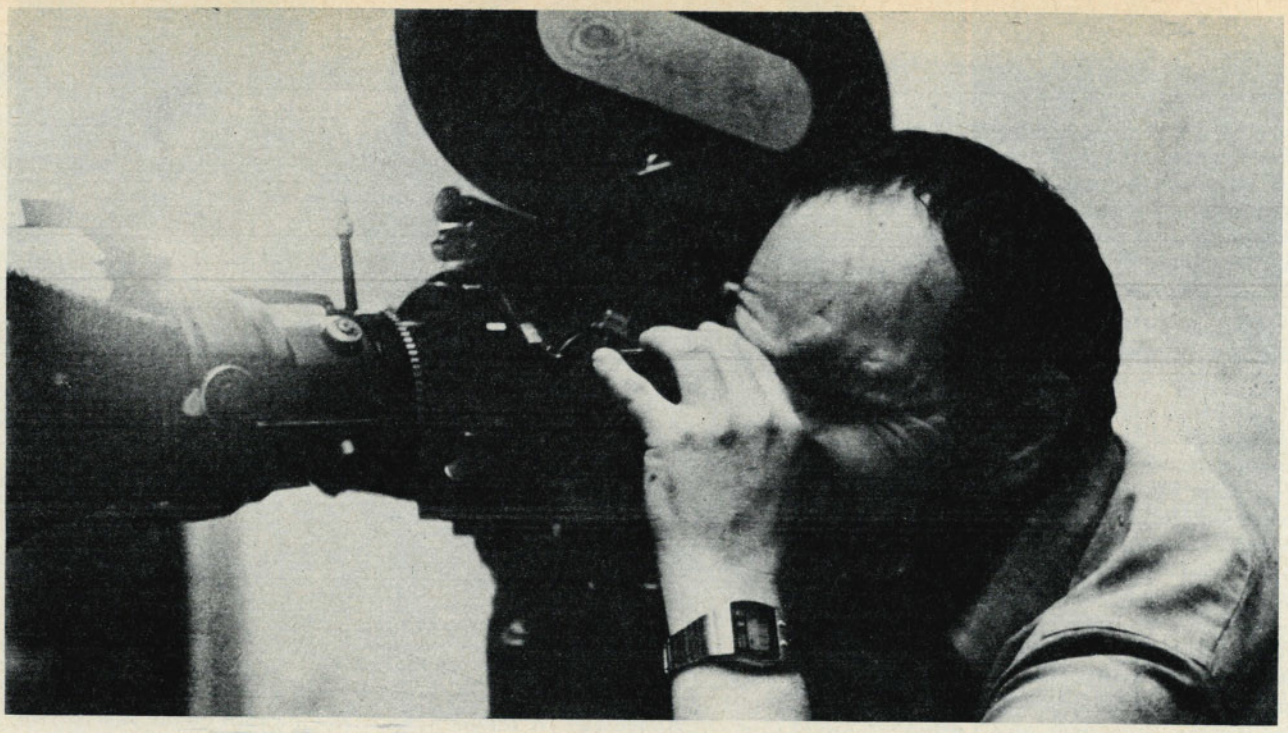
● Co dalej?

– Na razie jeszcze za wcześnie mówić o konkretnej pracy reżyserskiej. Jest trochę scenariuszy, są różne plany. Trzeba się rozejrzeć, pomyśleć... A na razie wielkie zadanie aktorskie, rola w filmie Andrieja Michałkowa-Konczałowskiego „Syberiada". Rola duża – ponad sto dni zdjęciowych – i dość interesująca.

Rozmawiał:
WALERIJ GOŁOWSKOJ

„Niedokończony utwór na pianolę"

Rozmawiamy z GRZEGORZEM LASOTĄ, kierownikiem telewizyjnego Studia Eksperymentalnego, autorem m.in. filmów „Azyl", „Gry", „Łanie", „Pieśni" i „To ziemia", a także fabularnego filmu telewizyjnego „Mistrz zawsze traci", który rozpoczął serię „Parada oszustów".



Reżyser Grzegorz Lasota

Z POZYCJI WIECZNEGO AMATORA

– Zrobiłem dotąd 16 filmów dokumentalnych, 10 muzycznych, za które dostałem w sumie 10 nagród – m. in. w Krakowie i na najważniejszych międzynarodowych festiwalach – i to wszystko jako amator! Tak bowiem przyjęło się o mnie mówić, ponieważ nie mam dyplomu reżysera. To dobrze oczywiście, że istnieje szkoła filmowa i młodzi ludzie mogą się tam uczyć zawodu, ale jest w tej chwili wielu takich, którzy i bez tego mogą pracować przy realizacji filmów – i to poważnie.

● Z tego wynika, że nie ma Pan kompleksów wobec profesjonalistów.

– Już nie, chociaż miałem je przez długi czas. Myślę, że po zrobieniu swych ostatnich filmów pozbyłem się poczucia, że jestem amatorem.

● Pana pierwszym filmem fabularnym jest film „Mistrz zawsze traci" z nowej serii „Parada oszustów". Przed kilku laty w III programie radiowym prezentowano cykl słuchowisk opatrzonych tym samym tytułem. Czy to ten sam materiał?

– Tak, bardzo podobny. Scenarzysta Jerzy Janicki opracował wtedy 6 scenariuszy filmów telewizyjnych, które dotychczas czekały na reżysera. Po doświadczeniach z filmami muzycznymi postanowiłem podjąć próbę zrobienia filmu innego, tzw. normalnego. Udało mi się pozyskać wybitnych i lubianych aktorów: Pszoniaka, Pawlika, Igara, Wilhelmiego i Fronczewskiego.

● Jak doszło do tego, że zainteresował się Pan dziedziną tak specyficzną jak film muzyczny, baletowy?

– Po raz pierwszy zetknąłem się z filmem, realizując dla redakcji publicystyki kulturalnej TV cykl filmów dokumentalnych „Portrety". Potem zacząłem robić filmy muzyczne. A filmy baletowe zacząłem realizować pod wpływem przypadku. Pewnego dnia usiadła u mnie na biurku Krystyna Mazurówna i powiedziała, że trzeba zrobić film o jej zespole „Fantomy". Ja go w końcu nie robiłem, ale dzięki temu zacząłem interesować się bliżej zjawiskiem baletu w Polsce. I kiedy zapoznałem się z twórczością Conrada Drzewieckiego – moim zdaniem, najwybitniejszego naszego choreografa – zrobiłem swój pierwszy film „Balet", rodzaj portretu choreografa, jego pracy. Zresztą o moim zainteresowaniu baletem zdecydował nie tylko przypadek; balet jest sztuką mi bliską z powodu swej zmysłowości. A jednocześnie sztuką bez słów, pozwalającą na wyrażenie rzeczy, które znacznie trudniej powiedzieć w kategoriach pojęciowych.

● Doszedł Pan do wniosku, że to ulotne zjawisko warto twórczo zarejestrować...

– Tak, ponadto film baletowy stanowi formę, która dotychczas w kinie nie istniała. Istniał film taneczno-muzyczny, rodem z tradycji amerykańskiej, ale balet w nim był typowo konwencjonalny, mieszczański. Spośród moich filmów baletowych najbardziej sobie cenię ostatnie: „Pieśni" i „Gry". Wydawało mi się, że „Pieśni" są najpiękniejszym układem, jaki zrobił Drzewiecki. Tylko że scenografia była – moim zdaniem – bardzo niedobra. Otóż moja koncepcja wyniesienia tej biblijnej opowieści w plener, i to plener kopalni w Turoszowie, spowodowała, że układ Drzewieckiego zyskał ogromny urok i dynamikę. Wszystko zyskało wielki, antyczny, dramatyczny efekt, który już wprawdzie był zawarty w samej pracy choreografa, ale film bardzo temu pomógł.

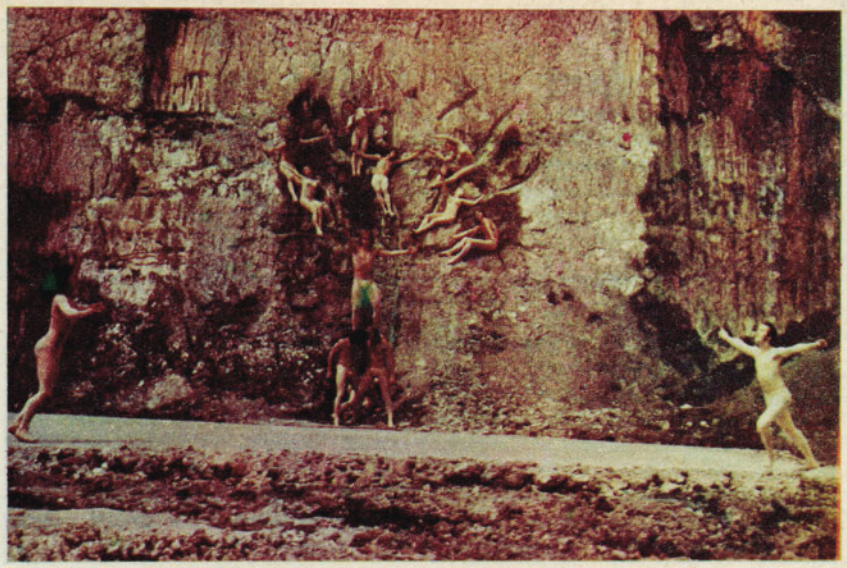
● Gdzie Pana zdaniem przy realizacji filmu baletowego jest miejsce dla reżysera-twórcy?

– Rola reżysera jest względna. Przy filmie „Balet" była prawie żadna, było to przeniesienie układu na taśmę filmową. Przy „Grach" – od początku współpraca z choreografem i kompozytorem nad ostatecznym układem. Przy „Pieśniach" – ciągła dyskusja z choreografem, żeby jego libretto, przekształcone w scenariusz, zostało przeniesione w plener. Dlatego można powiedzieć, że przy filmie baletowym nie sam reżyser jest twórcą; ale niewątpliwie jest współtwórcą. Może właśnie dlatego spróbowałem zrealizować film fabularny. Uważałem, że po filmie baletowym, estetyzującym, który w zasadzie jest kinem elitarnym, przemawiającym do wąskiej widowni, dobrze byłoby spróbować fabuły.

● By wrócić do początku naszej rozmowy; przestał Pan być amatorem, jak by Pan więc określił się dzisiaj?

– Prawdziwymi artystami są według mnie ludzie, którzy w pierwszym rzędzie myślą kategoriami obrazu. U nich żywioł artystyczny jakby przeważa nad żywiołem świadomości, albo ta świadomość przejawia się w zupełnie inny sposób. Mnie tego brak,

„Mistrz zawsze traci"



Zdjęcia z fiimu „Pieśni"

dlatego nie mam pełnego poczucia sukcesu. Mam jeszcze nadzieję, że będę pisał. Pisanie nie przyniosło mi kiedyś chluby, byłem krytykiem złym, prymitywnym. Teraz jednak myślę o napisaniu książki. Film można zrobić dobrze, jeśli się jest dobrym organizatorem, czego oczywiście nikt z zawodowych filmowców głośno nie powie. Natomiast nie można za kogoś napisać książki, literatura ma wartości wyższe, albowiem jest jednoosobowa, autorska. Kiedy więc zmęczy mnie walka produkcyjna przy każdym filmie – będę pisał.

Rozmawiała: ELŻBIETA DOLIŃSKA

Książki

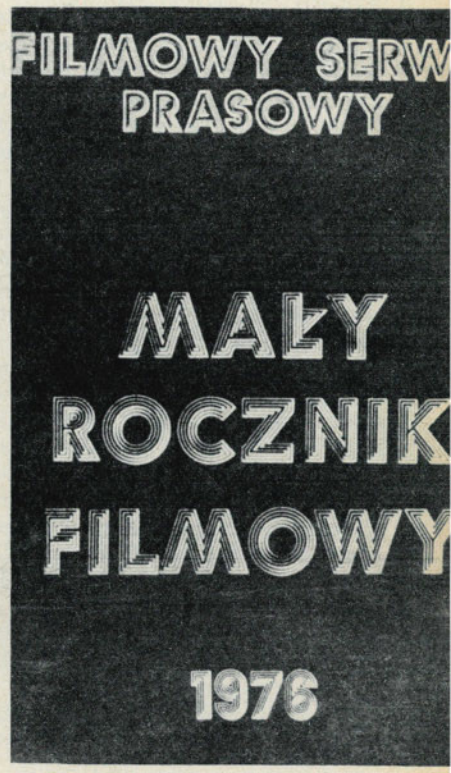
KOPALNIA WIADOMOŚCI

W wydawnictwie „International Film Guide" znajdujemy zwięzłą rekomendację naszego „Filmowego Serwisu Prasowego": „mine of information" – w wolnym tłumaczeniu „kopalnia wiadomości". Obcując na co dzień z periodykiem nie mamy powodu wątpić w trafność tej oceny. Czy analogicznie przedstawia się sprawa z suplementem FSP – „Małym Rocznikiem Filmowym"? Od dwóch lat ukazuje się on drukiem, w wersji powielanej istniał od szesnastu. Przez ten czas stale ewoluował – od dokumentacji sezonowej produkcji naszej kinematografii w dziedzinie fabuły i form krótkich – po opisową monografię zjawisk i faktów w całej kulturze filmowej. Być może prezentacja ta wyda się zbyteczna tym wszystkim, którzy posługują się od lat „Małym Rocznikiem", jest ich jednak niewielu, bowiem wydawnictwo ukazuje się w nikłym nakładzie.

Tymczasem zawartość „Małego Rocznika Filmowego" predestynuje go do daleko szerszej dystrybucji. Po pierwsze – nie mamy do chwili obecnej wydawnictw typu „Ekran 77" czy „Godisznjak", którym patronuje Instytut Filmowy bądź władze kinematografii. Czyli oficjalnej publikacji o stanie i perspektywach produkcji, dystrybucji i kultury filmowej. Są one w innych krajach wydawane nie tylko okazale, jak radziecki „Ekran"; otrzymują również wysokie nakłady, aby skutecznie popularyzować wiedzę o rodzimej twórczości. Po drugie – „Mały Rocznik" ma charakter jedynego przewodnika nie tylko w dziedzinie filmowej produkcji (obejmującej również TV!); to samo powiedzieć można o życiu kulturalnym w odniesieniu do X Muzy. Stałym działem „Rocznika" jest kronika wydarzeń kinematografii, dokumentująca fakty filmowe w kraju, i przy naszym udziale, za granicą. Systematycznie prowadzi się tu dokumentację książek i periodyków; każdy tytuł fabularny zaopatrzony jest w adres bibliograficzny, odsyłający do omówień i recenzji w prasie polskiej. Nie wspominam o liście nagród i wyróżnień zbieranych przez nasze filmy, czy o wyjątkowo interesujących w lekturze zestawieniach statystycznych, określających frekwencję na wszystkich tytułach zagranicznych i polskich wprowadzonych do eksploatacji przed rokiem.

Jeżeli jeszcze dodam, że tradycją „Małego Rocznika", zarazem jego ambicją, stało się komentowanie produkcji sezonu i tendencji rysujących się w społecznym ruchu kultury filmowej piórami czołowych specjalistów – „uboczny produkt" FSP nabierze rzeczywistego wymiaru. Jest nieodzowny każdemu, kto zajmuje się kinem polskim jako zjawiskiem kulturowym, czy też związany jest czynnie z jakąkolwiek odnogą życia filmowego. Zawartość „Małego Rocznika" wykracza poza sprawozdawczość; zebrany w nim materiał dostarcza obrazu syntetycznego, uogólniającego. Artykuły prezentujące dorobek fabularny roku, podobnie jak szkice o dokumencie, animacji czy filmie telewizyjnym proponują wartościujące podsumowanie dokonań. Jest to więc rocznik z prawdziwego zdarzenia, używający chyba ze skromności tylko, przydomka „mały".

I trzeci argument za innym trybem dystrybucji „Rocznika": przyszłościowy. Tak jak prawdą jest, iż „Mały Rocznik" nie doczekał się poważnego konkurenta (mimo prób wydawania najpierw kalendarzy filmowych, następnie publikacji „Film, telewizja 76", o daleko ambitniejszym profilu), tak trzeba zdać sobie również sprawę z tego, że formuła kontynuowana z roku na rok nie jest optymalna. Dzisiejsze oczekiwania odbiorcy nie mogą sprowadzać się do szukania odpowiedzi na sprawy podstawowe: ile wyprodukowaliśmy filmów, jaki znalazły rezonans, co wprowadziliśmy do repertuaru, jaki plon nagród przyniósł ostatni sezon. Wykroczenie poza ten pułap informacji wymaga jednak uruchomienia poważnego sztabu badaczy kultury filmowej. Są oni niezbędni także dystrybutorowi i producentowi filmów, jeśli kinematografia zechce oprzeć swe decyzje na naukowych przesłankach. Zamyka się koło: nowy system gromadzenia wiadomości o wszystkim, co wiąże się z filmem u nas, stanowi wspólną potrzebę – władz kinematografii, kulturoznawców, edytora „Rocznika"... nie wyłączając wreszcie tych, do których jest adresowany. I takie wydawnictwo mogłoby ukazywać się co najmniej trybem „Opisu statystycznego kultury



polskiej", a może i „Małego rocznika statystycznego". Czego redakcji i autorom Filmowego Serwisu Prasowego życzy

WOJCIECH WIERZEWSKI

MAŁY ROCZNIK FILMOWY 1976. Wydawnictwo Filmowego Serwisu Prasowego, Warszawa 1977

Nosem w ekran

O nowym prądzie?

Mój znakomity kolega Zygmunt Kałużyński napisał był w „Polityce" recenzję z dziewczynek, które opanowały u nas instytucje kulturalne, a zwłaszcza radio, telewizję i film. „Weiber Herrschaft" nazywa się ta recenzja pisana spod serca, szczerze i otwarcie, nawiązująca do dobrych tradycji antyfeministycznych, mizoginicznych. Kobiety, zwane przez Kałużyńskiego – dziewczynkami lub paniami wypełniły szczelnie wszystkie pozycje służbowe pośrednie (szefami są nadal mężczyźni) i rządzą okrutnie, oddam głos antyfeminiście: „Wytwarzają się niezwykłe układy: to kobietki manipulują owymi starymi publicystami, aktorami, pisarzami: zamawiają u nich, reżyserują ich, i następnie cenzurują. Są bezwzględne, i ostatnio wciąż słyszę skargi różnych sfatygowanych zawodowców, że dziewczęta są apodyktyczne, uparte, i robią co im się podoba: podobno łatwiej było dogadać się z panami, w czasie gdy jeszcze było ich trochę. I co teraz będzie, co teraz będzie! Gryzę się, nie mogę spać po nocach: czyż więc nie jest słuszne, że dzielę się tą istotną troską z Państwem, zamiast męczyć Was i mnie kolejnym felietonem o nowym prądzie w kinie argentyńskim?"

Ja mam akurat odwrotne doświadczenia: dziewczynki i panie są rzeczowe, miłe, otwarte na argumentację, skłonne do kompromisów. Nie wszystkie oczywiście, podobnie jak nie wszyscy panowie mają ugodowy charakter Zygmunta Kałużyńskiego, przyjaciela twórców, zwierząt i roślin.

O kobietach można nieskończenie w najrozmaitszych aspektach, lecz – o dziwo – najczęściej mówi się o Nich i pisze irracjonalnie. Nic to, że socjolodzy i psycholodzy przedstawiają obfity materiał dowodowy na każdy temat: kobieta jako szef, jako kierowca samochodu, jako matka, żona, kochanka, artyści wiedzą swoje: das Ewig Weibliche, puchu marny, la femme fatale, na początku była chuć, naczynie szatana, cud dziewica, Matka-Polka, z dumnie podniesionym czołem, półdziewica, ladacznica z zasadami itd., itp.

Artyści, jak sam rodzajnik wskazuje, są mężczyznami, prawie każdy zaś mężczyzna miał, ma, lub będzie miał do czynienia z kobietami w aspekcie męsko-damskim i choćby cała Polska Akademia Nauk przedstawiła tomy materiału dowodowego, on, artysta wie swoje jakie są baby naprawdę. Swoje jednostkowe, subiektywne odkrycia przenoszą panowie artyści na papier i taśmę filmową i tak powstaje błędne koło: my, mężczyźni tworzymy wzorce, narzucamy kochanym dziewczynkom modelowe typy zachowań, a one, jak każdy człowiek – naśladują. Czyż panowie nie małpują podobnie? Czyż męskie idole ekranu nie rozpanoszyły się na ulicach jako karykatury Jamesów Deanów, Gary Cooperów lub Gerardów Philipe'ów?!

Kobieta jaka jest – każdy widzi. Są wspaniałe i wredne, świetne w łóżku i w pracy oraz fatalne, ładne i głupie, ładne i mądre, mądre i brzydkie, brzydkie i głupie i co z tego?

Z tego ogromnego materiału ludzkiego kino dokonuje zwykle selekcji, będącej fałszerstwem – wybiera ładne, zgrabne, atrakcyjne płciowo obiekty i wtłacza je w sytuacje uniwersalne, w których płeć nie jest najważniejszym atrybutem kobiety. Nad każdą sytuacją, czy to będzie pani doktór, pani profesor, pani inżynier, pani dyrektor czy pani ekspedientka – wisi w podtekście łóżko, powiewają w podświadomości gustowne majtki. Kino odczłowiecza dziewczynki, które z cięższym lub lżejszym sercem poddają się zabiegom artystów.

Jeżeli więc w życiu służbowym biorą odwet na Zyziu Kałużyńskim – rozumiem. A zrozumieć, to wybaczyć, czego memu Szanownemu Koledze serdecznie życzę, współczując.

ALEKSANDER J. WIECZORKOWSKI

Oznaki anemii kina francuskiego – to temat rozważań Yves Boisseta („Porwanie", „Dupont Lajoie", „Liliowa taksówka") i René Féreta („Historia Paula", „Uroczysta komunia") oraz deputowanego komunistycznego z departamentu Seine-Saint-Denis – Jacka Ralite. Tekst drukujemy z niewielkimi skrótami za tygodnikiem „Humanité Dimanche".

RENÉ FÉRET: Mogłem zrobić „Uroczystą komunię" dzięki ogromnym wyrzeczeniom, ale nie w tym rzecz. Jeśli mój film dostał się na festiwal w Cannes, to może dlatego, że w produkcji francuskiej, która opiera się tylko na prawach zysku, wytworzyła się pustka. Film ukazał się z dużym opóźnieniem, ponieważ moi producenci liczyli na Nagrodę im. Delluca, przyznaną ostatecznie Yves Boissetowi. Co więcej, zrobiłem „Uroczystą komunię" bez gwiazd. I nie koresponduje ona ze schematami, które powszechnie stosują producenci. Młodzi filmowcy, mający coś osobistego do powiedzenia nie są finansowani ze źródeł prywatnych. Ani z funduszy publicznych: nie otrzymują zaliczek z funduszu wpływów, nie biorą udziału w koprodukcjach itd. Szefowie trzeciego programu telewizji francuskiej, współproducenta „Uroczystej komunii", nie krępowali się składając oświadczenie, że wyprodukowali film „autorski" po raz ostatni.

To ważne znaleźć się w selekcji canneńskiej, to mogłoby świadczyć, że kino „autorskie" nie jest skazane na getto filmów wyklętych. Ale ludzie odpowiedzialni za kino francuskie interesują się tylko marketingiem i nie zdają sobie sprawy, że widownia zmienia się zasadniczo.

JACK RALITE: Widownia? Mówi się, że kino francuskie ogarnia coraz głębszy kryzys, choć publiczność interesuje się nim coraz bardziej. Niestety, publiczność ludowa – tradycyjnie łaknąca kina – nie ma łatwego dostępu do sal ani możliwości swobodnego wyboru filmu. Niech za miarodajny przykład posłuży departament Seine-Saint-Denis. Otóż, na czterdzieści cztery gminy tego okręgu siedemnaście zostało ostatnio pozbawionych sal kinowych. To sprawa poważna. Krytyka i reklama sprawiają, że np. film „Barry Lyndon" jest przedstawiany jako arcydzieło. Znam setki osób, które poniechały obejrzenia tego filmu. Nie ma mowy, żeby wyświetlić go w Aubervilliers lub okolicach. A w Paryżu bilet kosztuje od piętnastu do osiemnastu franków. Dla rodziny z dwojgiem dzieci wyprawa do kina wiąże się więc z poważnym wydatkiem.

Pójście do kina to wspaniała rozrywka dla młodej pary. Ale nie ma ona swobodnego wyboru. Nie mają go zwłaszcza bezrobotni, źle sytuowani, wyzyskiwani. A przecież ta lekceważona publiczność to potencjalna widownia spragniona filmów. Na moim terenie publiczność jest sfrustrowana. Podobnie zresztą w całej Francji...

FÉRET: Widownia? Dziś trzeba zdobyć się na wysiłek, żeby pójść do kina. Zdobywają się na ten wysiłek tylko ci, którzy naprawdę lubią kino. Trzeba należeć do pewnego rodzaju elity, a przecież widownia składa się z młodych, średnia wieku nie przekracza dwudziestu pięciu lat. Lubią kino, bo kino się zmienia, jak oni. Mamy publiczność skorą przyjąć inne reguły gry, niż się jej proponuje.

YVES BOISSET: Bez wątpienia kino francuskie istnieje. Byłoby niezręcznie, gdybym osądzał cudze filmy, ale wszystkie obecne tendencje kina francuskiego mogą koegzystować. Bardzo mi się podoba film René Féreta, ale lubię też filmy Marguerite Duras. To kino istnieje, jest czymś. Nie tylko istnieje, jest konieczne, niezastąpione. Potrzeba poszukiwań, wyłamywania się, ale i ciągłości. René Féret to spadkobierca swego rodzaju romantycznego klasycyzmu, połączonego z wystąpieniem bardzo oryginalnym, bardzo nowoczesnym.

Jeśli chodzi o „Liliową taksówkę", jest ona dalszym ciągiem moich poprzednich filmów; także i to jest wystąpienie romantyczne, zachowujące dystans wobec kina tradycyjnego, ale reprezentujące formułę klasyczną. Zawsze robię ten sam film, nie porzucam swoich idei...

Mówi się: kino francuskie umiera;

Nie wszystkich stać na bilet za 18 franków

Do wiosny daleko

myślę, że obecnie to przeraźliwa prawda. Mówią producenci: kino francuskie nie może się podźwignąć, ponieważ koszty są wyższe od wpływów. Największą przeszkodą w tworzeniu jest właśnie ten straszny problem rentowności. Nie można oddzielić tworzenia od ekonomii. W tym cały szkopuł. Kino francuskie proponuje ciekawe rzeczy, może się obudzić. Ale dogorywa ekonomicznie, bo jest przemysłem, który produkuje drożej, niż sprzedaje. To prawo ustroju kapitalistycznego. Zmusza do przyjęcia takiego rozwiązania, w którym mieszczą się tylko filmy chodliwe, amortyzujące się natychmiast, lub szczodrze finansowane kinowe mamuty i jaszczury, superprodukcje, które mogą zrobić klapę po kilku seansach. Oto dramat!

W „Liliowej taksówce" występują gwiazdy, zresztą aktorzy sympatyczni – Charlotte Rampling, Fred Astaire, Peter Ustinov, Philippe Noiret i inni, a ja muszę ich wszystkich wykorzystywać jak gwiazdy, nie inaczej. Szkoda, ale tak już jest. Sto pięć osób pod moim nadzorem i to w Irlandii, trzy, nawet cztery języki w użyciu, półtora miliarda dawnych franków do wydania – do odzyskania albo podwojenia, a to są pieniądze francuskie, angielskie, irlandzkie, niemieckie i – nieoficjalnie – udziały amerykańskie. Muszę panować nad sytuacją: trzeba mieć zdrowie!

A jeśli „nawalę"? Mam z głowy kręcenie filmów na kilka lat. Każdym nowym filmem ryzykuje się karierę, nawet wtedy, gdy się jest uznanym reżyserem. Inaczej mają się sprawy we Włoszech lub w Stanach Zjednoczonych: mimo niepowodzenia można kręcić następny film. Ma się prawo do błędu. Ale nie we Francji.

FÉRET: Nikt nie zachęca do tworzenia. Przyszłość kina francuskiego, to trochę tak, jak przyszłość mojego następnego filmu. Muszę zachować największą ostrożność w sprawach kosztów, ale właściwy problem polega na tym, żebyśmy – ja i pozostali twórcy z mojej generacji – mogli robić to, co chcemy robić. Okazuje się, że rocznie na czterysta zgłoszonych propozycji tylko czterdzieści otrzymuje zaliczkę na poczet wpływów. Te zaliczki byłyby dobre, gdyby spełniały swoją rolę, gdyby służyły odnowieniu kina. Nie służą. Nie wystarcza bowiem składać wizyty producentom, mając przyznaną już zaliczkę w wysokości sześćdziesięciu lub osiemdziesięciu milionów starych franków, ale trzeba przedstawić taki temat, żeby im się spodobał. Otóż rola producenta uległa degradacji. To ludzie, którzy chcą tylko robić forsę na określonych produktach. Producent jest bez reszty odpowiedzialny za produkt; jest odpowiedzialny za scenariusz, za autora, za setki ludzi wytwarzających ten „produkt". Niestety, „produkt" musi być d o c h o d o w y, a to ogranicza wszystkie formy twórczości.

Przyszłość kina francuskiego to nie udzielanie subwencji, lecz przywrócenie mu żywotności, to d a n i e mu wszystkich środków niezbędnych do egzystencji. Wyzwolenie od brzemienia ekonomicznego i ideologicznego, zapewnienie wolności w uprawianiu zawodu... Wymagałoby to zmian politycznych.

RALITE: O przyszłości kina francuskiego – w kilku słowach: należy popierać pluralizm w twórczości, równocześnie umożliwić publiczności prawdziwy kontakt z kinem. Nie chodzi o produkowanie filmów stanowiących swego rodzaju „getto", lecz o kino jednoczące produkcję i odbiór, robotników (i nie tylko ich) oraz twórców, o kino będące prawdziwą konfrontacją! Żeby to osiągnąć, trzeba zapewnić potencjalnej widowni czas dla siebie i na rozrywki, co jest jednym z podstawowych punktów wspólnego programu lewicy; również twórcy powinni mieć zapewnione warunki tworzenia, a budżet przeznaczony na kino nie może być tak śmiesznie mały jak teraz (w chwili obecnej wynosi 0,0057 procent budżetu państwa!). Szkoły filmowe w rodzaju IDHEC powinny mieć zapewnione środki działania i podstawowe kredyty, a kino – swoją odrębność...

Pomyśleć, że pod pretekstem ograniczania nadmiernych wydatków IDHEC nie daje swoim wychowankom sposobności zrealizowania tego filmiku, który jest przewidziany programem ostatniego roku studiów, który byłby świadectwem na równi z dyplomem. Symbol, nieprawdaż?

„Barry Lyndon" Stanleya Kubricka

Shelley Duvall

3 kobiety

Mówi Shelley Duvall, jedna z trzech kobiet: ,,W sobotę rano Bob (Robert Altman – red.) zadzwonił do mnie i powiedział, że miał dziwny sen ubiegłej nocy. Streścił go, sen był o mnie i o Sissy Spacek. Powiedział też, że chce to sfilmować".

Relacja Duvall – prawdziwa? zmyślona? – zwraca uwagę na związek między zwidem sennym a filmem. Na związek przyczynowy, ale ważniejszy jest poetycki. Film Altmana – zwiewny, barwny, oniryczny – to jakby sen na jawie. Ludzie, przedmioty, miejsca i zdarzenia są podobne do rzeczywistych. Ale i niepodobne, bo pojawiają się, przemieszczają, rozwijają inaczej niż w życiu. Mają też inny porządek, zabarwienie emocjonalne i znaczenie.

Kino amerykańskie często rozwarstwia rzeczywistość. Jeden ciąg wydarzeń tkwi w życiu, drugi unosi się i wnika w inny wymiar.

Przedsionkiem tego ,,innego wymiaru" jest strefa izolacji i samotności. Świata w świecie. Policjantów, gangsterów i przestępców, włóczęgów i sportowców, ludzi starych albo zbuntowanych. Wycinek życia, prawda, ale tak wykrojony, że w subiektywnym odczuciu jest o b o k świata, a nie – jego częścią.

Precyzyjniejszą formą ,,innego wymiaru" są marzenia. Przeciwstawienie codzienności światu wyimaginowanemu i lepszemu. Jak często Amerykanie marzą o lepszym życiu! Niemal ,,wchodzą" we własne marzenia. Przykład – ,,Bezbronne nagietki".

Wreszcie, a o to nam chodzi, podróż w inny wymiar. Dosłownie. Więc: podróż w krainę narkotyków, podróż w krainę schizofrenii, podróż w krainę złych mocy. ,,3 kobiety" są podróżą w krainę snu.

Jak w śnie mieszają się w tym filmie rzeczy potoczne, dziwne i koszmarne. Film można opowiedzieć na kilka różnych sposobów. Miasteczko w Kalifornii, w nim – ośrodek reedukacji dla starców, gdzie pracuje Millie (Shelley Duvall). Pojawia się druga dziewczyna, osiemnastolatka Pinky (Sissy Spacek), pochodząca z Teksasu. Między dziewczynami zawiąże się szczególna zażyłość; Millie, która mieszka w osiedlu-rancho na pustyni kalifornijskiej, weźmie Pinky na kwaterę. W tym osiedlu mieszka jeszcze jedna kobieta, zamężna, w ciąży; prowadzi bar, a w wolnych chwilach maluje na ścianach przedziwne kompozycje. Między Millie a Pinky dojdzie do konfliktu towarzyskiego; Pinky targnie się na swe życie i skoczy do basenu, potem długi pobyt w szpitalu.

Albo – jako trzy portrety. Millie to dziewczyna z własną filozofią, którą zaczerpnęła z poradników ,,jak być lucky girl". Jest samodzielna, ma o wszystkim własne zdanie. Każdego zagaduje, z każdym chce nawiązać kontakt, ale nikt jej nie chce. Pinky jest znów cicha i zahukana, ale tylko pozornie. Pod maską nieśmiałości kryje się dziecinny upór, nawet agresywność. Po pewnym czasie zawładnie swoją przyjaciółką. Ich osobowości przemieszają się. Każda z nich ma jakieś nie najlepsze wspomnienia; Millie prowadzi dziennik, a Pinky opowiada od czasu do czasu o swoim domu, z którego odeszła. Wreszcie zamężna malarka w ciąży, Willie (Janice Rule) – najbardziej z nich wyizolowana i zamknięta w sobie.

Film jest także przechodzeniem od jawy do snu. Jawą może być miasteczko w Kalifornii, a pierwszymi zwiastunami snu – postacie starców w ośrodku reedukacyjnym. Zapadanie w sen – to droga z miasteczka do rancho. Natomiast samym snem jest surrealistyczna oaza na pustyni, bajecznie kolorowa, zarazem księżycowo-eteryczna. Gdy Millie przygotuje przyjęcie, na które nikt nie przyjdzie, serwowane przez nią dania będą tak jaskrawo kolorowe, że nawet szczury mogłyby doznać szoku.

Rancho-sen, a w śnie dalsze sny. Materializacją tych snów są ścienne malowidła Willie (dla filmu wykonał je Bodhi Wind); są wszędzie – rachityczne figury, smutne i niesamowite, w stylu trochę meksykańskie, trochę egipskie, trochę z Puvis de Chavannesa – jakby z podświadomości wyszły cienie i przykleiły się do murów. Albo sny odmaterializowane. Mówi Millie: ,,Nieczęsto śni mi się matka, ale kiedy mi się śni, zawsze mi coś przynosi. Pomidory. Nie lubię pomidorów. Dlaczego mama przynosi mi pomidory?" Pinky: ,,Ale się przestraszyłam... miałam okropny sen." Willie: ,,Śniło mi się coś cudownego. Staram się to sobie przypomnieć, ale nie mogę..."

Film opowiada wyłącznie o kobietach i jest zrobiony jakby z kobiecego punktu widzenia, choć w sposobie przedstawiania czuje się męską rękę. Jeśli pojawiają się mężczyźni, to tylko na drugim planie, epizodycznie. Mąż Willie to bezbarwne ladaco, miejscowy Don Juan to jakby reklama winstonów. Gdy pojawiają się gromadnie, to jakby stado osłów wbiegło na strzelnicę lub na tereny rekreacyjne. Dziewczyny są samotne. Może dlatego ich życie jest snem. Zaradne – niezaradne, samodzielne – niesamodzielne, żyją jak kwiaty, samowystarczalne, zarazem pogrążone w niebycie. Nieszczęśliwe. ,,3 kobiety" to poetyckie studium emancypacji i alienacji.

Film Altmana jest impresyjny, trochę nieziemski i wysublimowany. Psychodrama, która zapada w pamięć. Nie każdemu przypadnie do gustu, bo jest w nim dużo efemeryczności. Na pewno da satysfakcję tym, którzy lubią podróże w krainę snu.

ALEKSANDER LEDÓCHOWSKI

3 WOMEN, reż. Robert Altman, USA

W kinach

TWARZĄ W TWARZ

SZWECJA, 1975

Scenariusz i reżyseria: INGMAR BERGMAN. Zdjęcia: Sven Nykvist. Muzyka: Mozart „Fantazja c-moll" K 475 w wykonaniu pianistki Käbi Laretei. Scenografia: Peter Krupenin. Wykonawcy: Liv Ullmann (dr Jenny Isaksson), Erland Josephson (dr Tomas Jacobi), Aino Taube-Henrikson (babka), Gunnar Björnstrand (dziadek), Kari Sylwan (Maria), Sif Ruud (Elizabeth Wankel), Sven Lindberg (Erik Isaksson), Tore Segelcka (kobieta ze snu), Ulf Johanson (dr Helmuth Wankel), Helene Friberg (Anna), Kristina Adolphson (Veronica), Gösta Ekman (Mikael Strömberg), Marianne Aminoff (matka Jenny Birger Malmstein (mężczyzna I), Goran Stangertz (mężczyzna II), Gösta Pruzelius (pastor) i inni. Produkcja: Cinematograph AB. Barwny. Czas wyświetlania: 132 min. Dozwolony od 18 lat. Tytuł oryginalny: „Ansikte mot Ansikte".

Rozważania szwedzkiego mistrza na temat lęku człowieka przed samym sobą, życia prawdziwego i fałszywego, śmierci. Studium kobiety, lekarza-psychiatry, która po próbie samobójstwa, na krawędzi załamania psychicznego, uczy samą siebie jak przetrwać kryzys.

ŚMIERĆ PRZYCHODZI DWA RAZY

BUŁGARIA, 1975

Reżyseria: NIKOŁA RUDAROW. Scenariusz: Swoboda Byczwarowa. Zdjęcia: Płamen Wagensztajn. Muzyka: Kirił Cibułka. Scenografia: Irina Mariczkowa. Wykonawcy: Cwetana Manewa (Maria Simowa), Asen Angełow (Urumow), Stefan Ilijew (Dżerikarow), Stojan Gydew (Kałmika), Wenko Pechliwanow (lotnik), Elena Dimitrowa (dziewczyna) i inni. Produkcja: Studija za Igralni Fiłmi, Sofia. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 91 min. Tytuł oryginalny: „Da izjadesz jabałkata".

Śledztwo w sprawie zabójstwa dziennikarki, która przygotowuje telewizyjny program o zbrodniach oficerów carskiej armii w czasie II wojny światowej, jest pretekstem do refleksji nad odpowiedzialnością człowieka za swoje czyny.

NICZYJE DZIECKO

WĘGRY, 1976

Reżyseria: LÁSZLÓ RANÓDY. Scenariusz na podstawie powieści Zsigmonda Móricza: Judit Elek. Zdjęcia: Sándor Sára. Scenografia: Mátyás Varga. Muzyka Rudolf Maros. Wykonawcy: Zsuzsa Czinkóczi (Csöre), Anna Nagy (opiekunka), Sándor Horváth (opiekun), József Bihari (stary), Mariann Moór (bogata chłopka), Adám Szirtes (jej mąż), Ila Schütz (ich służąca) i inni. Produkcja: Budapest Filmstudió. Barwny. Czas wyświetlania: 86 min. Dozwolony od lat 15. Tytuł oryginalny: „Árvácska".

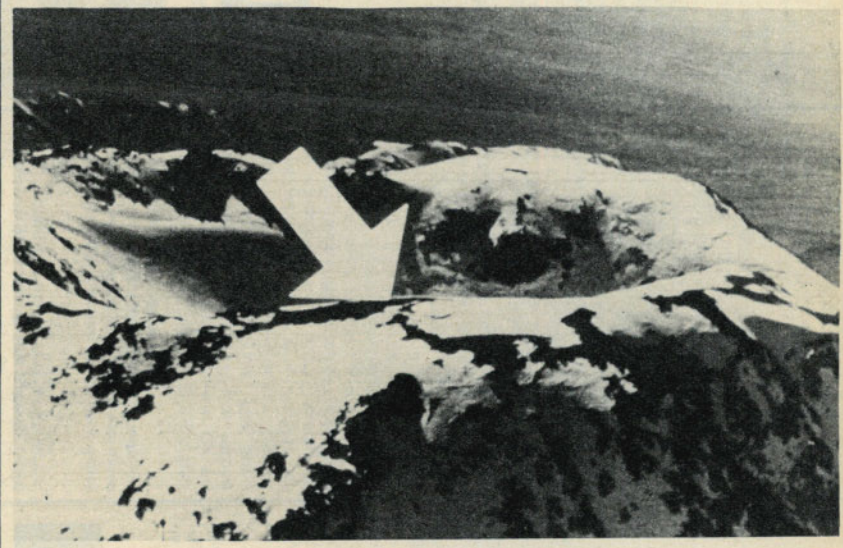
Ekranizacja znanej powieści. Obraz obojętności, chciwości i egoizmu na przykładzie historii poniewieranej małej „znajdy". Nagroda za reżyserię na ubiegłorocznym festiwalu w Karlowych Warach.

POSŁANNICTWO Z INNEJ PLANETY

RFN, 1976

Reżyseria: HARALD REINL. Scenariusz na podstawie książek Ericha von Dänikena „Aussaat und Kosmos", „Meine Welt in Bildern" i „Erscheinungen" oraz komentarz: Manfred Barthel. Zdjęcia: Berd Elstner, Edgar Scholz, Fritz Beckhoff, Bodo Kessler, Vrne Carlson, Hans Jacobs, Ernst Wild i Ernst Stritzinger. Muzyka: Peter Thomas. Montaż: Jochen Hessel. Wstawki graficzne: Studio Ernst Krämer. Produkcja: R. v. Hirschberg/Rudolf Kalmowicz. Barwny. Czas wyświetlania: 86 min. Bez ograniczenia wieku. Tylko dla kin studyjnych i DKF-ów. Tytuł oryginalny: „Botschaft der Götter".

Z 25 krajów, z dżungli Amazonki i szczytów And, z azteckich świątyń i z wysp Mórz Południowych pochodzą nowe zdjęcia filmowe, mające wspierać tezy Ericha von Dänikena na temat odwiedzin istot pozaziemskich na naszej planecie.



Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa. Tel.: centrala 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Janusz Skwara (z-ca red. nacz.), Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (sekr. red.), Jerzy Trafisz, Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba. Opracowanie graficzne: Elżbieta Krużyńska FOTOREPORTERZY: Roman Sumik, Jerzy Troszczyński. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Kosiacka, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. Cena prenumeraty rocznej wynosi 260 zł. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, która jest o 50% droższa od prenumeraty krajowej, przyjmuje Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto PKO nr 1531-71 w terminach: – do 25 listopada na styczeń, I kwartał i I półrocze roku następnego i na cały rok następny; – do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty na pozostałe okresy roku bieżącego. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. Skład tekstów techniką „LINOTRON 505 TC". DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.
ZDJĘCIA: A. Biedroński, Z. Doliński, R. Sumik, J. Troszczyński, Budapest Filmstudió, „Cinema Français", „Ciné revue", Cinematograph AB, „Film Français", „Kino", Polfilm, PRF Zespoły Filmowe", „Sowietskij Film", Studija za Igralni Film, Telefilm Saar, Unifrance Film, UPI, ZRF, arch. Numer przekazano do drukarni 1.VIII. 1977. Zam. 1184. F-125. INDEKS: 35806

Kinorama

FAKTY

„Dziwna wycieczka" to tytuł filmu, którego scenarzystą i reżyserem jest Jiři Hanibal. Kryzys w życiu rodzinnym przeciążonego pracą architekta (Jiři Vala) i jego wyjazd na wieś przekształca się w nostalgiczne spotkania z wojenną przeszłością. Grają także: Vlastimil Brodsky i Jana Pehrová.

★

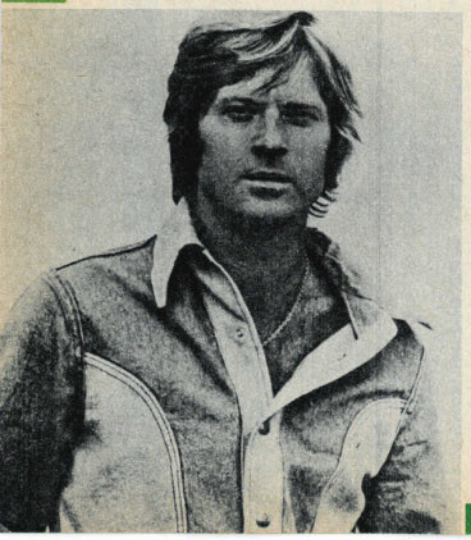
Francuscy producenci ruszają w ślady Amerykanów, rozpoczynając produkcję tzw. telefilmów: pełnometrażowych obrazów fabularnych, których premiera odbywa się w TV, a dystrybucja zagraniczna – w kinach. Początek robi Pierre Grimblat komedią „Zaprowadź mnie do Ritza" (Emmenez-moi au Ritz), w której trzy eks-żony bogatego playboya spiskują na jego zgubę. Gra Maurice Ronet obok Tiny Aumont, Machy Meril, Marshy Grant i młodziutkiej Valérie Mairesse, uważanej za odkrycie kina francuskiego.

★

Weteran amerykańskiej komedii Billy Wilder („Pół żartem, pół serio") rozpoczął w Grecji zdjęcia do filmu „Fedora" o „nieprzemijającej piękności" w typie Grety Garbo. Bohaterkę gra Marthe Keller, jej partnerami są Michael York i William Holden.

★

Robert Redford (na zdjęciu) staje się czołową postacią w amerykańskim ruchu ekologicznym: część wpływów ze swoich filmów poświęca na fundusz ochrony środowiska, opublikował poświęcony temu tematowi artykuł na łamach „National Geographic Magazine", swoje tezy wykłada w pisanej właśnie książce. Wystąpił także jako narrator telewizyjnego dokumentu „Łupieżcy" (The Predators), poświęconego równowadze biologicznej.



fot. Ciné revue

Stella Carnacina

W dobie kasowego kryzysu kino włoskie szuka nowych twarzy. Stella Carnacina zastąpić ma Laurę Antonelli, która zerwała już z filmami klasy „B": w taki właśnie sposób lansuje się komedię „Złote dziewczyny" (La ragazze d'ore) z młodą aktorką w głównej roli.

PREMIERY

Laura i Rudolf

„Sonatę nad jeziorem" reżyserował – według własnego scenariusza – znany łotewski aktor Gunnar Cilinskis. Jest to adaptacja powieści Reginy Ezera. Powstał film dojrzały, jednolity stylistycznie: współczesny melodramat, który nie wstydzi się swego gatunku.

W sielankowym krajobrazie przyrody nie skażonej cywilizacją spotyka się para bohaterów: kobieta i mężczyzna, już dojrzali, doświadczeni życiowo. Rudolf ma za sobą rozwód; Laura samotnie wychowuje dwoje dzieci. Oboje marzą o życiu na wsi, z dala od miejskiego zgiełku. Kochają się; dzieci Laury traktują Rudolfa jak ojca. Ale czy szczęście jest takie proste? Okazuje się, że nie można zapomnieć o przeszłości. Nie można przekreślić swoich związków z innymi ludźmi. Przeszłość Rudolfa powraca w scenie, która byłaby może śmieszna, gdyby nie przenikał jej smutek. To spotkanie z byłą żoną i jej wysoko postawionym mężem, nieudane przyjęcie w mieszczańskim domu przy niewygodnym, za to „nowoczesnym" stoliku, zastawionym drogimi koniakami. Brak porozumienia, brak wspólnego języka.

Inaczej z Laurą. Ojciec jej dzieci wychodzi z więzienia. Odbył karę za zabójstwo po pijanemu, w czasie polowania. Teraz rozpaczliwie wrócić chce do normalnego życia i szansę widzi tylko w powtórnym związku właśnie z Laurą. Sielanka z początku filmu zamienia się w dramat. Bohaterowie muszą odpowiedzieć sobie na pytanie, czym jest szczęście. Być może są idealistami – ale wiedzą, że nie można niczego budować na nieszczęściu innych. Krytyka radziecka dopatruje się w filmie tonu surowej moralistyki dramatów Ibsena. W zakończeniu Laura i Rudolf rozstają się – na zawsze. Są bogatsi o jeszcze jedno doświadczenie. Są po ludzku pełniejsi.

Walorem filmu są kreacje aktorskie. Partnerka Gunnara Cilinskisa tworzy postać przejmującą prawdą: to Astrida Kajriša, aktorka teatralna z Rygi. W epizodach występują: Lilita Ozolina i Lidia Freimane.

Gunnar Cilinskis fot. Sowietskij Film

SPOTKANIA

Potrzeba cierpliwości

Film „Kuzyn, kuzynka" Jeana-Charlesa Tacchelli wylansował aktorów Marie-France Pisler i Victora Lanoux. Niedźwiedziowaty, spokojny Lanoux promieniuje z ekranu ciepłem, budzi żywiołową sympatię. Od czasu „Kuzyna" wystąpił co najmniej w pięciu filmach – ostatnio w „Czasie przeszłym" Michela Dracha – i nie bardzo może sobie pozwolić na wakacje. Na łamach „Cinéma Français" zwierza się:

– Jestem związany z kinem od lat piętnastu, ale żyję po chłopsku, tak jak nauczyli mnie rodzice. Wychowałem się na wsi, nauczyłem filozoficznego spokoju, który pozwala mi nie przejmować się krzątaniną i pośpiechem wokół. Po prostu idę własną drogą...

● Jak Pan zaczynał w filmie?

– Próbowałem bardzo różnych zawodów. Ojciec znał jakiegoś technika filmowego, w końcu zaproponował mnie jako pomocnika w studiu Billancourt. To było po wojnie algierskiej, właśnie ukończyłem służbę jako spadochroniarz. Znalazłem się wśród dekoracji „Dzwonnika z Notre Dame" Jeana Delannoya i wtedy właśnie odkryłem profesję aktora. Pomyślałem sobie, że nie trzeba być geniuszem, aby wypowiedzieć parę słów: jest to z pewnością łatwiejsze niż wspinanie się po dekoracjach.

● Próbował Pan jakiegoś przygotowania?

– Tak, brałem korespondencyjne lekcje aktorstwa. W owym czasie coś takiego istniało. Wkrótce jednak przekonałem się, że to nic nie daje i zapisałem się do klasy Solange Sicard. Nie miałem pieniędzy i sprzątałem sale po zajęciach. Stamtąd trafiłem do kabaretu jako partner Pierre Richarda, dzięki jego siostrzenicy. Razem pisaliśmy skecze, wędrowaliśmy od kabaretu do kabaretu. Potem był music-hall Georgesa Brassensa – i film „Starsza pani bez godności" Allio. Obejrzał go Georges Wilson i zatrudnił mnie w teatrze.

● Dlaczego został Pan aktorem?

– Bo jest to zawód fascynujący. Dopiero teraz to odkrywam. Jest mnóstwo rzeczy do zrobienia, nie tylko artystycznych, ale i komercyjnych. Nie chcę być tylko aktorem, myślę o produkowaniu własnych filmów. W ten sposób będę mógł pomóc innym początkującym aktorom.

● Co Pan sądzi o definicji aktorstwa danej przez Yvesa Barsacqa: psychologicznie aktor jest ekshibicjonistą, który ulega wewnętrznej potrzebie pokazywania siebie.

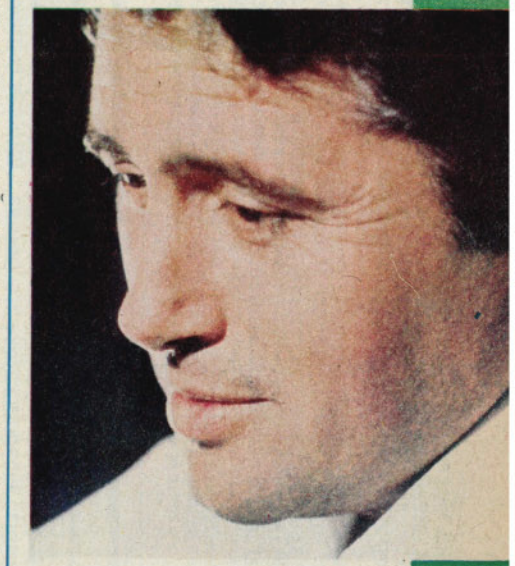
– Równie dobra, jak każda inna. Jest ich na pęczki. Aktorstwa nie da się naprawdę zdefiniować. Pewni ludzie mają powołanie, inni nie. Nie mam w sobie nic z ekshibicjonisty, jestem nieśmiały, zamknięty w sobie. Nie jestem elegancki i nie lubię, kiedy się mnie zauważa. Aktor może być równie dobrze eskapistą, który stara się ciągle być kimś innym. Zostałem aktorem z przyczyn, które można określić jako socjalne: miałem ciężką młodość, potrzebowałem pieniędzy.

● A gdyby był Pan reżyserem, w jaki sposób odnosiłby się Pan do aktorów?

– Przede wszystkim szukałbym klucza psychologicznego. Trzeba rozumieć aktora, rozumieć metodę, jaką stosuje w pracy. Aktor nie może być tylko instrumentem. To za mało.

● Czy sądzi Pan że obecnie docenia się ten zawód? Czytamy wciąż o bezrobociu...

– Będę trochę cyniczny. Czym jest aktorstwo dla osiemnastolatka? Ci młodzi ludzie nie bardzo wiedzą, co chcą robić, uciekają od pracy, marzą o luksusie. Można sobie wydrukować wizytówkę z napisem „aktor" bez żadnych przeszkód. Dlatego 90 procent takich ludzi jest bez pracy. Sądzę, że niewiele jest zapoznanych talentów. Każdy, kto jest dostatecznie zdecydowany, pewnego dnia osiągnie swój cel. Potrzebny jest nie tylko talent, ale i ogromna cierpliwość. Dla uniknięcia obecnej sytuacji trzeba ostrzegać młodych ludzi przed tak zwanymi kursami aktorskimi. Trzeba otworzyć państwowe szkoły, zapewnić solidne przygotowanie.



Victor Lanoux fot. Cinéma Français

FAKTY

Annie Girardot powraca do komedii. W filmie „Połączenie telefoniczne" Edouarda Molinaro będzie partnerką Pierre Richarda.

★

W „Zaślubinach" (A Wedding) Roberta Altmana wystąpią przedstawiciele różnych pokoleń aktorskich – Lilian Gish, Geraldine Chaplin, Mia Farrow i **córka Paula Newmana, Susan (na zdjęciu z ojcem).**